

TEMATYKA LEGIONOWA W MIĘDZYWOJENNYM REPERTUARZE TEATRU MIEJSKIEGO W KRAKOWIE

W dwudziestolecie międzywojennym podejmowano w publicystyce polskiej próby odbrazowania zmitologizowanych romantycznych wielkości i idei, uświęconych postaw i schematów myślowych. Jednocześnie rozkwitała legenda Józefa Piłsudskiego. Zakorzeniona w tradycji romantycznej, odwoływała się także do symboliki i literatury tego okresu. Do dziś w szerokiej świadomości społecznej trwa Piłsudski nie tyle na miejscu wyznaczonym przez fakty — jako jeden z wielkich, zapisanych w narodowej tradycji chwalebnymi dokonaniem — ale raczej jako bohater żywej legendy. Otaczała go ona niemal od zarania jego politycznej działalności. Pozytywnej wersji od początku towarzyszyła antylegenda. W krytyce — nie zawsze obiektywnej — celowali przeciwnicy polityczni z kręgów konserwatywnych i narodowej demokracji, także komuniści, a po 1926 roku nawet socjaliści. Antylegenda nie miała jednak szerokiego oddźwięku społecznego, nawet wtedy, gdy była — jak w pewnych okresach PRL — programowo przejawiana i propagowana; wydaje się tylko cieniem wariantów gloryfikatorskich.

Legenda oddziaływała tak sugestyjnie nie tylko dlatego, że Piłsudski miał niewątpliwie zasługi i potrafił — w oparciu o niepospolitą charyzmę osobistą — zjednać sobie rzesze niemal wyznawców, którzy legendę współtworzyli. Zaspokoili społeczne zapotrzebowanie na bohatera aktywistycznego, po tylu narodowych porażkach wreszcie zwycięskiego, o nieposzlakowanej opinii i niepodważalnym autorytecie. Specyficzny spłot okoliczności — który Piłsudski z dużą intuicją wygrywał dla siebie i swojej sprawy — wyniósł nie tylko samego Marszałka; sprzyjał także utrwalaniu się jego legendy.

Siłę swego oddziaływania zawdzięczała legenda w ogromnym stopniu literaturze. I to wcale nie tej ściśle propagandowej. Propagandą posługiwali się sprawnie także opozycjoniści, chociaż nie mogli oprzeć się na środowisku tak skonsolidowanym, jak legionowe, ani na aparacie propagandowym, jakim dysponowali piłsudczycy po zamachu majowym. Powstała właściwie tylko jedna rzetelna, oparta na przekonujących argumentach pozycja, spychająca wielkość z piedestału. Brakowało przeciwnikom Piłsudskiego przede wszystkim konkurencyjnego bohatera, którego mogliby przeciwstawić komendantowi, ale także wybitniejszej beletrystyki i poezji. Literatura piękna zdolna utwierdzać negatywny obraz osoby i środowiska Marszałka właściwie nie istniała. Za wyjątki można uznać powieści z kluczem Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (zwłaszcza *Kariere Nikodema Dyzmy*). Także *General Barcz* był odbierany jako niezamierzona satyra na obóz piłsudczykowski, chociaż w J. Kadenie-Bandrowskim widziano instytucjonalnego propagandystę Belwederu.

W tonie co najmniej pochlebnym pisało o Piłsudskim bardzo wielu — także najwybitniejszych — autorów, zafascynowanych jego osobą i działalnością: Stanisław Witkiewicz, Andrzej Strug, Gustaw Daniłowski, Wacław Sieroszewski, Zofia Nałkowska, Kazimiera Iłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Julian Tuwim i inni.

Oprócz samorodnego, od czasów strzeleckich spontanicznie rozwijającego się nurtu mitotwórczego, funkcjonował w literaturze równoległy — inspirowany i umiejętnie podsyćany. Propaganda piłsudczykowska była sprawnym narzędziem walki o rząd dusz. W bogatym arsenale agitacyjnym nie brakowało ulotek, afiszy, broszur, odczytów, zamawianych reportaży prasowych i wywiadów; istniało wiele utworów literackich, liczne ilustracje, karty pocztowe i obrazy. Stosunkowo wcześniej organizowano w odrodzonej Rzeczypospolitej wystawy popularyzujące Piłsudskiego. Malowali go między innymi: Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Konrad Krzyżanowski, Bolesław Biegas, Leon Wyczółkowski, Julian Fałat, Wojciech Kossak, Tadeusz Pruszkowski. Leopold Gottlieb rysował legionistów i brygadiera. Piłsudski był też modelem rzeźbiarzy: Stanisława Ostrowskiego, Tadeusza Breyera, Konstantego Laszczki, Edwarda Wittiga, Stanisława Horno-Popławskiego i kilku innych.

Eksponowano chlubny życiorys Piłsudskiego. Pochodzenie ze szlacheckiej rodziny o tradycjach powstańczych, osiadłej w ziemi Mickiewicza pomagało snuć chwalebne analogie. Tu propagandzie szła w sukurs literatura samorodna, kreująca Piłsudskiego na uwieńczonego sukcesem kontynuatora walki narodowowyzwoleńczej. Prześcigano się w egzegezach proroczych zawartych w literaturze romantycznej. Widziano w Piłsudskim Konrada (zarówno z *Dziadów*, jak i *Wyzwolenia*), wcielenie Króla-Ducha. Tajemnicze „44” z widzenia ks. Piotra w III części *Dziadów* próbował interpretować między innymi dr M. Rapaport¹. Wyjaśnił, że po dodaniu do 23 XII 1823 — wtedy, według zapisu na ścianie celi narodził się Konrad — czterdziestu czterech lat otrzymuje się datę urodzenia Józefa Piłsudskiego (w starym, gregoriańskim układzie kalendarza).

Także Piłsudski w swoich przemówieniach i pismach czerpał z zasobów ideowych i frazeologicznych polskiego romantyzmu, cytując Mickiewicza, a szczególnie często Słowackiego. Zdając sobie sprawę ze skuteczności oddziaływania literatury, starał się zjednywać wybitnych pisarzy dla swej sprawy już na stosunkowo wczesnym etapie działalności politycznej. Udało mu się zafascynować swą osobą i działalnością S. Witkiewicza. Poruszył S. Wyspiańskiego, który wykonał wprawdzie tylko piękny gest w stronę przyszłego Wodza, ale stał się wzorem dla sporej grupy

literatów-epigonów, apologetów Piłsudskiego. Twórczością autora *Wyzwolenia* chętnie posługiwano się dla wzmocnienia legendy. Stefan Żeromski, początkowo zainteresowany Piłsudskim, wspomagał go nawet w latach działalności konspiracyjnej w PPS oraz u zarania legionów. Potem ich drogi rozeszły się. Jednak w tytułowym *Sulkowskim* (wyd. 1910) dopatrywano się portretu Piłsudskiego², który inspirował swoją osobą także innych znających go pisarzy.

Piłsudski kreował własną legendę świadomie — przez zachowania i gesty przysparzające mu popularności oraz za pośrednictwem własnej twórczości wspomnieniowej. Zwłaszcza po 1930 roku swoje niewątpliwe osiągnięcia opisywał bez umiaru. Przedstawił własną osobę jako wielkość przerastającą współczesnych i niewielu równych mającą w historii. Również odrodzenie państwa i od stuleci nie oglądane tu zwycięstwa były jego zasługą, bo samotnie walczył ze stagnacją społeczeństwa, nie mając poparcia w zbiorowym wysiłku, a tylko u nielicznych współpracowników. Chętnie przyznawał się nawet do własnych błędów, by zrzęcznie przeprowadzić ich apologię.

Będąc u władzy, zajął korzystną pozycję człowieka genialnego, stojącego ponad pozostałymi, cieszącego się opieką Opatrzności. Nie formułował sprecyzowanego programu, nie określał do końca swego stanowiska; dawało to możliwość obarczania podwładnych odpowiedzialnością za niepowodzenia. Koncentrował się na krytykowaniu tego, co uważał za złe, bez podawania konkretnych sposobów naprawy.

Historia dopisywała kolejne rozdziały do legendy Piłsudskiego. Zapowiedzi narodzin mitu można dopatrywać się już w okresie przynależności przyszłego bohatera do PPS. Jednak legenda okrzepła dopiero podczas I wojny światowej. Już w pierwszym propagandowym portrecie literackim Piłsudskiego W. Sieroszewski eksponował jego cierpienia dla ojczyzny; lata spędzone na syberyjskim zesłaniu, więzienie za pracę konspiracyjną. Kreowano Komendanta na genialnego wodza, nie tylko wkrzesiciela polskich sił zbrojnych, ale — to później — polskiej państwowości. A przy tym jaki był prosty, bezpośredni, skromny, antyoficjalny w swojej szarej kurtce bez dystynkcji; narażał się na te same co prości żołnierze niewygody i niebezpieczeństwa. Surowość wobec podwładnych łagodził ojcowską troską i wielkoduszością. Wyprowadzał swe wojsko z niebezpieczeństw, a zdolny rozwiązać każdy problem wprost zwalniał od myślenia. Taki obraz uwielbianego „Dziadka” — ów przydomek przylgnął do Piłsudskiego na stałe — wyłania się z ogromnej liczby powstałych wówczas piosenek i wierszy. Poprzez tę okolicznościową — rzadko najwyższych lotów, choć niewątpliwie spontaniczną i szczerą — twórczość, legenda zakorzeniła się w życiu i literaturze. Już w 1917 roku ideowi antagoniści³ Wodza ostrzegali przed „bałwochwalstwem o tragicznych skutkach”, czyli narastającym kultem Piłsudskiego. Internowanie w Magdeburgu podsyliło słabnącą popularność Piłsudskiego; zmyślało winę zbyt ścisłego współdziałania z państwami centralnymi przy tworzeniu polskiej armii.

Powracającego do Warszawy Piłsudskiego nie witały rozentuzjasmowane tłumy. A taki obraz pojawi się w hagiografiach. Jednak wszystkie załączkowe struktury polskiego rządu powierzyły mu funkcję Naczelnika Państwa, co zatwierdził szybko zwołany sejm. Planowym popularyzowaniem Wodza, któremu przypisywano powszechny autorytet, zajmowało się wówczas Biuro Propagandy Wewnętrznej. Wyrazem czci dla sprawowanej funkcji, a faktycznie środkiem szerzenia personalnego kultu był ogromny rozmach, z jakim obchodzono imieniny Piłsudskiego. Opozycjoniści uznawali to za trwonienie pieniędzy publicznych na prymitywne imprezy gloryfikatorskie, wzorowane na zniechędzonej carskich galówkach. Rozrzutność na tym polu i wydatki na urabianie zagranicznej opinii miały przekraczać wszelkie dopuszczalne granice.



1. A. Szymański, J. Guttner i J. Nowacki w scenie „Jeszcze wczoraj” Z. Wójcickiej (1919)

Po wojnie polsko-radzieckiej Piłsudski — opromieniony chwałą pogromcy bolszewików — wystąpił z szeroko później propagowanym hasłem „wyscigu pracy”, do którego włączyć się powinni wszyscy, pragnący urzeczywistnienia idei Polski mocarstwowej. Kiedy po zamordowaniu prezydenta Narutowicza zrzekł się władzy, nie zmalały ani jego wpływy, ani żywotność legendy. Samotnika z Sulejówka — jako odsuniętego od rządów przez niewdzięczność, w wyniku kreciej, pieniaczej roboty — kreowano na proroka, który w skupieniu czerpie natchnienie z własnego wnętrza i zbiera siły do walki ze złem. Przewrót majowy — efekt długotrwałych działań spiskowych w armii — przedstawiano jako wyczekiwane przez naród, spontaniczne wystąpienie Piłsudskiego; ten, który przez swój śmiały czyn ocalił kraj od zamętu i zguby, od prywaty, zgnilizny i korupcji obalonego rządu, stał się Ojcem Narodu. Opiewające go utwory przywoływały wówczas porównania biblijne (Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni) i mitologiczne (Herkules w stajni Augiasza)⁴. Sanacja stosunków wewnętrznych kraju miała się dokonać poprzez pracę państwowotwórczą pod kierunkiem władz, w blasku najwyższego autorytetu. Nasilająca się oficjalna propaganda próbowała gloryfikować nawet samowole dyktatury: bezprawne uwięzienie opozycyjnych posłów przed wyborami parlamentarnymi (1930) usiłowano doliczyć do zasług Marszałka.

Władzy starano się przypisać patriarchalny charakter. Interes Polski identyfikowano z osobą Piłsudskiego; wszak taki życiorys, zasługi i niezrównany geniusz dają nie tylko predyspozycję, ale wręcz prawo do kierowania państwem według własnego uznania. „Dziadek” pojawiał się — także w sensie



2. Wizyta legionisty w wiejskim dworcu — scena zbiorowa z „Wiatru od pół” J. Wiśniowskiego (1929)

dosłownym, w plastyce i ikonografii — jako dobry gospodarz, rycerz, który miecz odrzucił, by zakasawszy rękawy pługiem przeorać ugory. W szkołach wprowadzono — zwłaszcza po 1931 roku — wychowanie państwowe, wyrabiające postawę lojalistyczną wobec aktualnej władzy; po wzorce osobowe sięgano do narodowej tradycji i literatury, także do legendy legionowej. Literatura agitacyjna i akademie organizowane „ku czci...” miały na celu ugruntowanie w każdym większym środowisku społecznym odpowiednio spreparowanego, porywającego wizerunku Marszałka.

W latach trzydziestych burzliwie dyskutowano także możliwość „upaństwowienia literatury” — stworzenia z niej propagatorki popieranego przez sanację zdyscyplinowania społecznego, aktywizmu i lojalizmu⁵. Nie chodziło o agitacyjność w ścisłym tego słowa znaczeniu, ani o prostą propagandę piłsudczyzny; raczej o podsuwanie wzorców właściwych postaw i zachowań społecznych. Powstały tego typu utwory poetyckie, powieściowe oraz — w odmianie alegoryczno-historycznej — dramaty. Przykładem tych ostatnich są sztuki Kazimierza Brończyka: *Hetman Stanisław Żółkiewski* (wystawiona w Teatrze Narodowym w Warszawie — 1925) i *Król Stefan* (wyd. 1933) oraz *Samuel Zborowski* (wyd. 1929) Ferdynanda Goetla, a w trochę odmiennej postaci *Sen* (sztuka Felicji Kruszeckiej wystawiona w 1927 roku w Wilnie). Środowiska twórcze i naukowe nie zaaprobowały tego programu i praktycznie nie został zrealizowany.

W sezonie 1933/34 rozpoczęło w Warszawie działalność półoficjalne Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, dotowane przez rząd, kierowane przez zaufanych ludzi sanacji. Jednak i ono w istotny sposób nie wpłynęło na profil ideowy repertuaru; zajęło się przede wszystkim reorganizacją i podnoszeniem poziomu artystycznego scen, którymi zarządzało.

Po śmierci Piłsudskiego, wobec rozbicia i walk o władzę w obozie rządzącym, odchodzono od prób ogólnego kształtowania wymowy politycznej utworów literackich. Jednak legenda przeżyła swego bohatera i trwała w narodowej pamięci. Tym, którzy okrzyknęli się ideowymi spadkobiercami Marszałka była potrzebna jako legitymacja sprawowanej władzy, dlatego podtrzymywano jej żywotność. Później, wobec narastającego zagrożenia wojną, świetlaną postać zwycięskiego wodza przywoływano dla dodania narodowi otuchy.

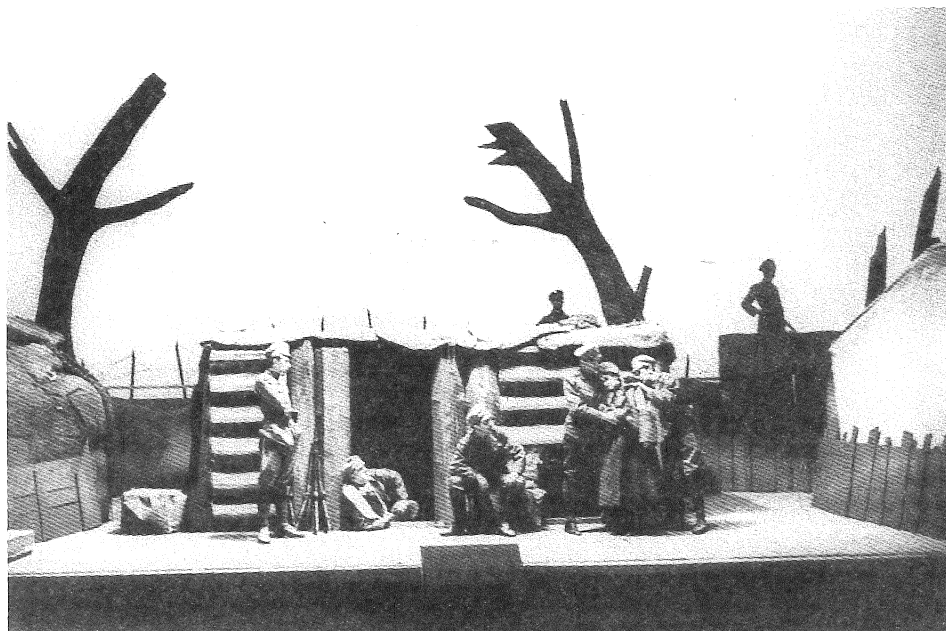
Teatr zawsze podlegał cenzurze surowszej niż literatura. Nic dziwnego: sztuka sceny — żywa, oddziałująca bezpośrednio na emocje, otwarta na wszelką aluzyjność — bywa niewygodna dla władzy. Widownia gromadząca przedstawicieli wszystkich niemal warstw jest rodzajem swoistej reprezentacji społecznej i jako taka stanowi wymarzony obiekt działań propagandowych.

Kraków to kolebka czynu legionowego — stąd 6 sierpnia 1914 roku wyruszyła pierwsza kompania kadrowa. Choćby dlatego repertuar najbardziej liczącej się tutaj sceny — Teatru Miejskiego — to wdzięczne pole poszukiwań akcentów legionowych.

Skrótowe zarysowanie sposobów konstruowania i funkcjonowania mitu Piłsudskiego nie ma na celu oceny znaczenia i faktycznych dokonań wybitnego męża stanu, nie zmierza też do skonfrontowania jego legendy z prawdą historyczną⁶. Chodzi jedynie o ukazanie szerszego, społeczno-kulturowego kontekstu dla tematyki legionowej w Teatrze im. J. Słowackiego w dwudziestolecie międzywojennym. Tym kontekstem wydaje się być właśnie legenda Marszałka, wraz z barwnym i porywającym legionowym rozdziałem.

W pierwszym pokazanym na scenie Teatru Miejskiego dramacie, który podjął temat świeżych wojennych wydarzeń, epizod legionowy nie odegrał wielkiej roli; miał za zadanie podkreślić tragizm głównej bohaterki, wokół której ogniskowała się akcja. Wyrażna predylekcja Zofii Wójcickiej do roman-sopisarstwa zaciążyła na sztuce, która — początkowo zarysowana jako dramat ideowy — do rangi tragedii narodowej nie dorastała, a w przedstawieniu tragedii jednostkowej obsunęła się w melodramat.

Mało teatralne *Jeszcze wczoraj* (premiera krakowska 29 listopada 1919) razi brakiem prawdopodobieństwa i jaskrawością zastosowanych rozwiązań. Rzecz dzieje się w czerwcu 1915, w miasteczku w zaborze austriackim i w październiku w Zakopanem. Syn burmistrza Rzędowa do legionów zaciągnął się wbrew woli ojca; zakrada się potajemnie do rodzinnego domu, aby



uprzedzić siostrę — Zofię, że najprawdopodobniej stanie tu na kwaterze rosyjski pułkownik, od którego powinna się dowiedzieć, jak rozlokowane są wojska wroga. Ułatwiłoby to nielicznemu oddziałowi legionistów rozgromienie Rosjan.

Dodatkowo obciąża ów dramat nieuzasadniona krwawa masakra w akcie III, wyzyskana przez autorkę do pozbycia się nadmiaru bohaterów, na których dalsze losy wyraźnie nie miała pomysłu. Oto dzięki wskazówkom Zofii legionisci — wspierani przez Austriaków — wygrywają bitwę; jednak ginie w niej nie tylko rosyjski pułkownik — prześladowca, ale i ukochany mąż bohaterki. Jej brat, ranny w walce, długo kona w męczarniach, a ojciec przez bezsensownie okrutny sąd austriacki zostaje niesłusznie skazany za zdradę. Wraz z nim stracono dwóch głupkowatych, Bogu ducha winnych chłopków.

Trudno dziwić się Boyowi, że kategorycznie sprzeciwiał się wystawianiu tego utworu, rozdrapującego świeże rany bez poważnego uzasadnienia.

„Podczas sztuki p. Wójcickiej trzeba syczeć i krzywić się od początku do końca. Do mnie, wyznaje, czyniłem więcej: gwizdałem i wylem zupełnie otwarcie (aż jakiś pan [...] zauważył „Oto skutki zdżiczenia wojennego”), ale słaby mój głos utonął w szumie zdawkowych oklasków, jakimi u nas, przy wydatnej pomocy klaki, obdziela się wszystkich mniej więcej po równi”⁷.

Jednak ogólnie przyjęto sztukę całkiem przychylnie, także wcześniejsza inscenizacja lwowska miała powodzenie.

Tematyka legionowa powróciła na krakowską scenę dopiero po dziesięciu latach, znowu przez postać młodego legionisty — jednego z bohaterów sztuki *Wiatr od pół*. Napisany wierszem łączonym z poetycką prozą dramat, z dominującymi wątkami trzech kojarzących się par narzeczeńskich, odwoływał się do sentymentów widowni. Józef Wiśniowski osadził akcję w ziemiańskim dworze; rzecz rozpoczynała się tuż przed wybuchem I wojny światowej i trwała aż do odzyskania niepodległości. Związani z tym domem młodzieńcy reprezentują różne postawy: jeden jest dezerterskim z armii pruskiej i — pomimo grożącego mu ze strony nadciągających Niemców niebezpieczeństwa, trwa na straży opuszczonego dworcu. Drugi przyjmuje powołanie do armii austriackiej, zaś najmłodszy — gimnazjalista — ucieka z domu do Legionów. Przebywa szlak karpacki, opowiada o bitwie, w której niebezpiecznie go raniono, śpiewa *O mój rozmarynie...* W finale,

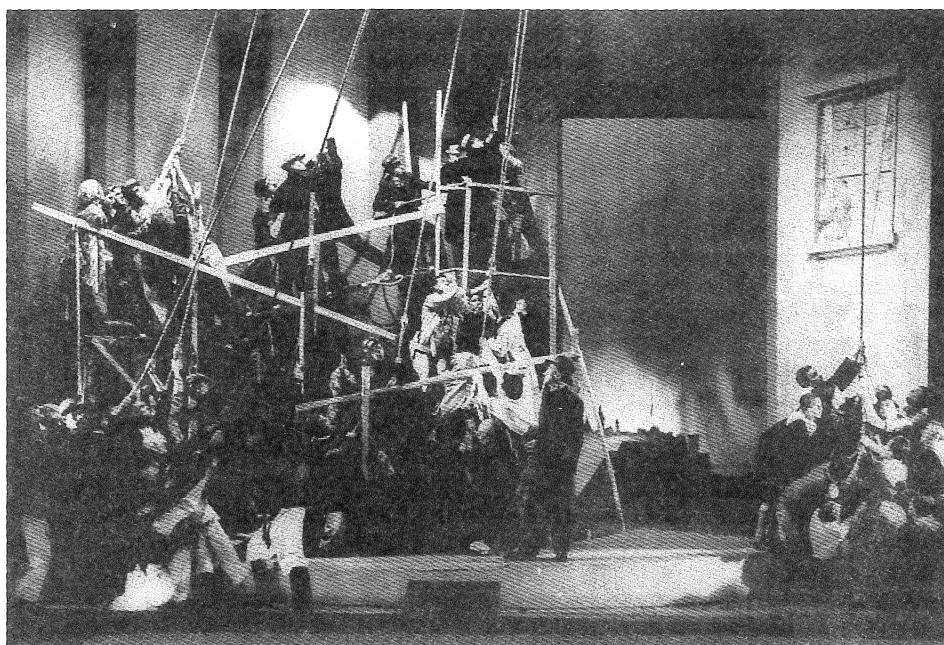
po okropnościach wojny — przypominanych w relacji naocznego świadka bombardowania i masakry w Kaliszu — przed spalonym domostwem spotykają się między innymi trzy młode pary; spotkanie symbolizuje nie tylko początek nowego życia na ruinach, nie tylko radość i entuzjazm odbudowy, ale także oczyszczającą i twórczą moc powszechnej zgody — narzeczeni pochodzą z różnych zaborów; odrzucony konkurent — były austriacki oficer, grożący dezterterowi denuncjacją — ściska teraz jego prawicę. Zapiękły w nienawiści do dworu chłop zapomina o osobistych krzywdach i ze łzami wzruszenia wita pana, powracającego do domu po wojennej tułaczce. Porwanemu natchnieniem pocie do wtóru *Poloneza A-Dur* Chopina jawią się podniosłe i optymistyczne wizje. Uroczysta premiera *Wiatru od pół* odbyła się 9 listopada 1929 roku w ramach obchodów święta niepodległości. Trafnie dostrzeżono w sztuce:

„...podejście do problemów zawieruchy wojennej od strony najczystszej poezji, z rzuconiem zasłony na wszystkie bolesne momenty dziejowe, jak rozbieżność orientacji i rozdarcie wewnętrzne społeczeństwa...”⁸ oraz wyakcentowanie uroku i zapachu wsi polskiej.

Przedstawienie wyreżyserowane przez Józefa Sosnowskiego, w realistycznych dekoracjach Mieczysława Różańskiego osiągnęło sukces — powtórzono je aż 29 razy, bardzo dużo jak na miejscowe stosunki. Po premierze w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy sztuka miała zdecydowanie krytyczne recenzje. Natomiast w teatrze krakowskim Wiśniowskiego ponoć obsypano kwiatami; także prasa hołubiła lokalnego dramaturga, który — co wiele wyjaśnia — świętował właśnie 35-lecie swych związków ze sceną. Jedyny głos w tonie łagodnej, acz nader celnej krytyki pochodzi od Mojżesza Kanfera, recenzenta żydowskiego „Nowego Dziennika”:

„Utwór p. Wiśniowskiego robi na nas wrażenie starej, bardzo ukochanej, ale już mocno przebrzmiałej melodii. Było to wszystko dobre [...] dziesięć lat wstecz, ale teraz czego innego żądamy i spodziewamy się od autora, który ma nam opowiedzieć o cudzie zmartwychwstania Polski [...] «Wiatr od pół» owiany jest szczerym uczuciem, ale stanowi właściwie wzbogacenie tak ubogiego naszego repertuaru dla młodzieży”⁹.

Tak sztuka Wójcickiej, jak Wiśniowskiego wiąże się z tematyką legionową tylko przez przynależność jednego z bohaterów



4. „Trzy mgły” M. Niżyńskiego (1935). Finałowa scena zbiorowego wysiłku przy budowie gmachu symbolizującego lepsze jutro narodu (w głębi po prawej sylwetka kopca Piłsudskiego)

„drugiego planu” do tej formacji. Ma to charakter epizodyczny wobec głównego toku akcji. W *Jeszcze wczoraj...* autorka dość realistycznie przedstawia pełen rezerwy lub niechęci stosunek Polaków z galicyjskiej prowincji do czynu legionowego; sama odnosi się doń z sympatią — uwypatnia walory Legionów, przeciwstawionych armii austriackiej, która jest wprawdzie sojusznikiem w walce, ale po wyparciu Rosjan okrutnie gnębi polską ludność.

Młody legionista w *Wietrze od północy* to postać pełniej zarysowana, reprezentuje wojsko „nasze”, nie austriackie. Sympatia autora dla postaci i jej postawy nie stanowi jednak o legendotwórczym charakterze dramatu. Tym bardziej, że w finale pojawia się kwestia:

„...każdy wielbi Stwórcę za ziszczone sny dostojne
i tę, która nas zbawiła — wojnę!!!”¹⁰

Przytoczone zdanie nie wybijało się w potoku wzniosłości, nie można więc wysuwać przypuszczeń o rewizjonistycznym wobec legionowej legendy tonie utworu. Zwłaszcza że Wiśniowski pozostawił w swej spuściźnie komedię *Talizman*, najprawdopodobniej napisaną pod koniec lat trzydziestych — jej fragmenty świadczą o estymie autora dla czynu legionowego¹¹.

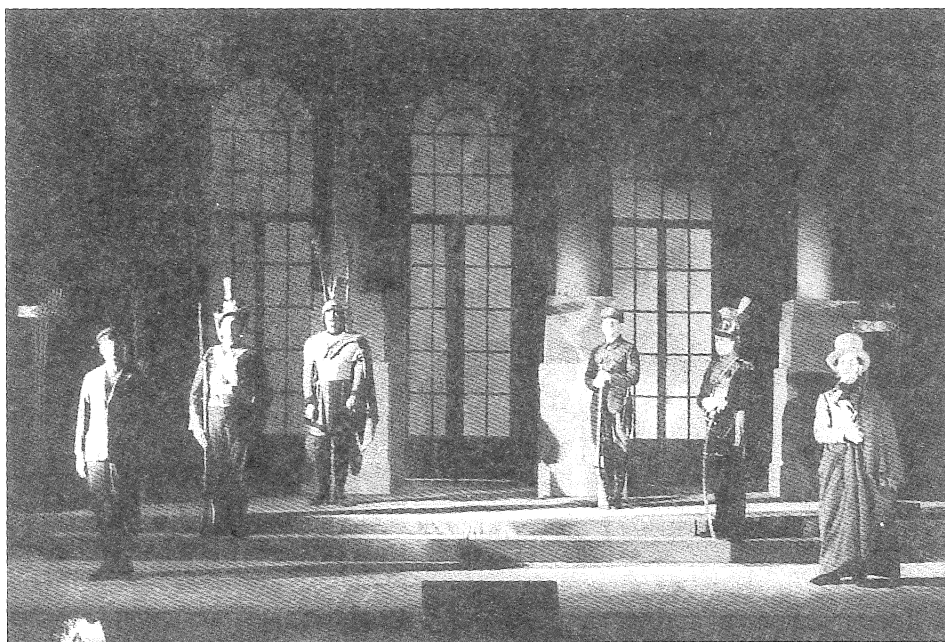
W okresie do 1932 roku udało się odnaleźć jeszcze tylko dwa przykłady promieniowania piłsudczykowskiej legendy na krakowski teatr. Po premierze *Sułkowskiego* (26 listopada 1925) pojawiło się w recenzji stwierdzenie, że ów dramat wyrażał program dążności młodych strzelców, późniejszych legionistów Piłsudskiego¹². Głosy prasy po inauguracyjnym sezon *Samuelu Zborowskim* (premiera 31 sierpnia 1929) Ferdynanda Goetla dowodzą, że dopatrzonego się w tej sztuce nie tylko apologii królewskich rządów silnej ręki, ale też aktualizującej tendencji politycznej. Problem tego samego konfliktu samowolnego magnata z Batorym podjął Kazimierz Brończyk w *Królu Stefanie*, wystawionym na krakowskiej scenie 17 marca 1934 roku dla uświetnienia imienin Pierwszego Marszałka Polski Odrodzonej. Ten dramat akcentował głównie tragizm króla, próbującego pogodzić dyktowany racją stan przynus i z typowym dla Polaków umiłowaniem wolności; to tu w tyradach skłóconego z anarchizującym sejmem króla pobrzmiewają niemal cytaty z przemówień Piłsudskiego. Przywoływanie, analizowanie i parafrazowanie słów Marszałka często zdarzało się w literaturze pięknej nurtu legendotwórczego.

Zastanawia ponad dziesięciolecie (do marca 1932) nieobecność na scenie Teatru Miejskiego sztuk jawnie tworzących, bądź ugruntowujących legionową i piłsudczykowską legendę. Nie brakowało — nawet w samym archiwum teatru — stosownych tematycznie i ideowo sztuk. Wprawdzie najbardziej obiecujące nazwisko Kadena-Bandrowskiego zawiodło — widnieje na tytułowej stronie nieudanego i raczej apolitycznego dramatu *Jesień*. Natomiast już sam Stefan Turski — aktor, reżyser, kierownik teatrów objazdowych, dyrektor Teatru Ludowego w Krakowie, autor komedii i wodewili — zostawił bogatą „legionową” spuściznę. Sam „epizod strzelecki” doczekał się dwu opracowań jego pióra.

Grana w 1915 roku w teatrze polskim w Wiedniu (i prawdopodobnie w Teatrze Ludowym w Krakowie) sztuka *Pod znakiem Strzelca*, zatwierdzona przez austriacką cenzurę, ma wymowę antyrosyjską, nie wspomina natomiast ani słowem o związkach Legionów z armią cesarsko-królewską. Wydzwięk komedyjki, utrzymanej w konwencji patriotycznego sentymentalizmu, obficie zaprawionego typowym dla autora rubasznym humorem, jest legendotwórczy. Poziom literacki tej przedmiejskiej krotkowiłki skazuje ją na teatr co najwyżej popularny. Oto dziewczęta szyją bieliznę dla wyruszających w pole strzelców i kpią ze Zbigniewa, nie garnącego się do szeregów. Porzuca go nawet zakochana w nim narzeczona, zrażona jego tchórzostwem. Do oddziału zaciąga się jej dziadek — powstaniec z 1863 roku, brat, a nawet osierocony chłopak, który później w potyczkach dokaże cudów sprytu i odwagi na dowód, że nieletni strzelec więcej wart niż rosyjski wyga frontowy. Nie zabrakło także „frapującego” epizodu odbicia pańien porwanych przez kozaków. Całość zamyka się podniosłą sceną odczytania — z melodią *Mazurka Dąbrowskiego* w tle — deklaracji Naczelnego Komitetu Narodowego o utworzeniu „Legionów Polskich pod komendą polską”, opartych na istniejących już zbrojnych organizacjach polskich.

Złożone około 1933 roku w Teatrze im. J. Słowackiego *Oleandry* — drugie podejście Turskiego do strzeleckiego tematu — odznaczają się nie tylko wyższym poziomem artystycznym, ale także większym prawdopodobieństwem¹³.

Komedia ze śpiewami *Major Waligóra* (około 1928) reprezentuje jaskrawo propagandowy typ sztuki pomajowej.



Określenie „endek” występuje tu jako rodzaj obelgi, zastępującej argumenty w dyskusji, natomiast apoteozowany „Strzelec” to najwyraźniej nie ta paramilitarna formacja sprzed I wojny, ale organizacja polityczno-wychowawcza dla młodzieży, utworzona przez W. Sieroszewskiego w 1919 roku. Legionowy kombatant Waligóra, wspierany przez czterech synów i córkę doprowadza do „nawrócenia” niechętną bądź obojętną wobec strzeleckich ideałów rodzinę Dębowieckich. Cudowną przemianę postaw próbuje Turski w odniesieniu do młodych uprawdopodobnić we właściwy sobie sposób — przez konkury. I tak Waligórzanka dowodzi starającemu się o jej względy, że szanować go nie może, bo nawet endekiem nie jest, a neutralność polityczna świadczy o tchórzostwie; jako entuzjastka i członkini „Strzelca” oznajmia, że to organizacja w znaczeniu partyjniactwa apolityczna, a w znaczeniu państwowotwórczym stoi na straży rządu, który nigdy endecki nie będzie. Pozostałe cztery pary nie są aż tak roznamiętnione politycznie. Do upokorzenia się i przyklaskiwania opiniom antagonisty-piłsudczyka zmusza Dębowieckiego-seniora obawa przed odpowiedzialnością za zdefraudowanie pieniędzy, należących do sieroty po chwalębnie poległym w boju legunie — najlepszym druhu Waligóry. Legionowego kolorytu przydaje sztuce także udział jednego z bohaterów w rajdzie szlakiem Kadrówki.

Żołnierze komendanta to kolejna (powstała po 1933 roku) sztuka Turskiego, oparta na podobnym schemacie politycznego nawracania metodami kombatanckiego autorytaryzmu¹⁴. Na podstawie przechowywanej w Teatrze im. J. Słowackiego spuścizny po Stefanie Turskim można przypuszczać, że był on nie tylko wiernym admiratorem czynu legionowego; najwyraźniej jego przekonania ewoluowały zgodnie z kierunkiem ideowych przemian piłsudczykowski obozu.

W 1920 roku trafiła do Teatru Miejskiego aktualna jednoaktówka Jana Mierzyńskiego *Do broni*. Założenia agitacyjne realizują się tu niemal bez pośrednictwa medium teatralnego, bowiem główna scena przedstawia wiec ludowy, zwołany w celu wyrobienia antybolszewickich i lojalistycznych wobec rządu postaw i przekonania chłopów do wykupywania pożyczki państwowej. Chłop Skała — autorytet wiejskiej społeczności — wypowiada zdania, pozwalające zrekonstruować postulowaną ogólnie ludową wersję legendy Piłsudskiego:

„...Rząd ten nie nasz jest? nie chłopski, nie robotniczy? [...] A czyż to sam naczelnik jest taki burżuj [...] skoro on, Piłsudski, cierpiał od wczesnej młodości za wolność chłopów i robotników i po więzieniach i Sybirach był męczony, pracując w robotniczej bluzie pod moskiewskim żandarmem tak długo, aż mu sam Bóg pozwolił zmienić robotniczą bluzę na mundur żołnierski [...]. Zmniejszył sprawiedliwie włości nadając je bezrolnym, a nadto inwalidom i żołnierzom. Trzebaż nam większej sprawiedliwości?”

Legionowy podoficer, dumny z rany odniesionej w trwającej wojnie tłumaczy, że kiedy ranny żołnierz przemawia, to jakby sam Piłsudski stał przed słuchaczami. Opowiada, jak:

„...sześć razy Karpaty przewędrował z Legionami i kiedy Austriacy pod Łuckiem wzięli, tośmy im z Piłsudskim, Berbeckim i Roją przez 36 godzin na plecach cały front rosyjski trzymali...”

Jego kwestie rzucają światło także na metody ugruntowywania legionowej legendy:

„...A ja ci Dziadka Piłsudskiego tykać nie pozwolę! [...] Bo porucznik nasz zawsze nam powiadał, że mamy go kochać jak i wszystko wojsko polskie; zdrowe, ranne czy poległe. Bośmy sobie wierność zaprzysięgli jako wiara jednego Ojca, Komendanta Piłsudskiego...”

Zadenuncjowanie ukrywającego się przed poborem tchórze i wyruszenie dwóch dziewczuch „na bolszewika” dopełnia skąpej treści tego utworu, który kwalifikował się do pokazania co najwyżej na okolicznościowej akademii dla ludu¹⁵.

Analiza wszystkich nie wystawionych, a podejmujących wątki legionowe utworów — choćby tylko tych złożonych w Teatrze Miejskim w latach dwudziestych — wymagałaby osobnego opracowania i drobiazgowych poszukiwań. Interesujące wtrącenia zdarzały się bowiem w dramatach, po których trudno byłoby się tego spodziewać. Na przykład *Romantyczni* (około 1920) — niezbyt przystający do sceny, miały treściowo melodramat Kazimierza Arktosa (a według dopisku na egzemplarzu Zofii Grażyńskiej) — zawiera, całkowicie zbędną dla fabuły i akcji, rozbudowaną scenę dyskusji politycznej. Trudno odczytać sympatie autorki; do przekonania bardziej trafiają jednak argumenty pośła, który stwierdza, że nie burzycielska robota „[...] ale układ ogólnoeuropejskich stosunków politycznych, zimna myśl i rachuba dała nam wolność [...]”; że wyzwoliciele zasłużyli na laury, pieśni chwały, pomniki i akademie, ale teraz nie powinni zakłócać egzys-



6. „Gałązka rozmarynu” Z. Nowakowskiego (1937). Scena dzielenia darów ciotki ze Stanisława

tencji zwykłych ludzi, którzy potrzebują ideałów spokojnego życia i zadowolenia. Natomiast były legionista górnołotnie, w poetycznej manierze wspomina, jak budził w duszach „odziedziczony kapitał listopadowych i styczniowych nocy”; ową misję historyczną trzeźwy oponent — poseł uznał za estetyczną formę brutalnych aspiracji politycznych i dążeń do ekspansji ekonomicznej.

Omówione sztuki z racji niskiego poziomu artystycznego w zasadzie nie nadawały się do wystawienia na scenie tej rangi, co Teatr im. J. Słowackiego. Warto zaznaczyć, że nieobecność legendotwórczych dramatów w repertuarze przypada na dyrektację Teofila Trzcińskiego (1918/19—1925/26 i 1929/30—1931/32) i Zygmunta Nowakowskiego (1926/27—1928/29). Jednak tłumaczenie tego faktu orientacją polityczną dyrektorów byłoby jaskrawym uproszczeniem. Nowakowski — niegdysiejszy legun, a przyszły autor najpopularniejszej w Polsce sztuki legionowej *Gałązka rozmarynu*, raczej opozycjonistą nie był, chociaż w 1931 roku podpisał protest literatów w sprawie brzeskiej; jednak za jego kadencji nie pojawiła się żadna sztuka legendotwórcza. To, co „legionowe” w repertuarze do 1932 roku, zwłaszcza dramat *Virtuti militari* (prem. 1932), przypadło na czasy Trzcińskiego, który ze swoimi sympatiami politycznymi się nie obnosił; a uznawano je za prodeckie. Może nie bez znaczenia było przekonanie, panujące w sferach decydenckich od około 1926 roku, że literatura i sztuka — oddziałując pośrednio — nie mogą propagować określonej postawy politycznej. Dopiero później próbowano obarczyć kulturę — zwłaszcza tę kierowaną do mas — funkcją wychowawczą.

Dramat legendotwórczy przemówił z krakowskiej sceny miejskiej po długiej przerwie, dopiero u zarania drugiego dziesięciolecia niepodległości. Nazwa najwyższego polskiego odznaczenia za zasługi w walce — *Virtuti Militari* — posłużyła za tytuł sztuce, którą lekceważąco nazywano „imieninową” — od daty premiery, 18 marca (tj. w przeddzień św. Józefa) 1932 roku. Dramat Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego narobił wiele szumu w prasie. Na długo przed krakowską premierą narastała nieprzychylna atmosfera wokół sztuki. Autorowi przydano epitet pretensjonalnego fabrykanta i przypomniano, jak to w Warszawie pogubił brak frekwencji na przedstawieniach jego dzieła w Teatrze Polskim. Wytknięto przy tym zabawny szczegół: „[...] autor, piorunujący na cenzurę austriacką, sam, jako

cenzor filmowy zasłynął z okrawania filmów”. Wymieniano inne miasta, gdzie sztuka padła:

„...w samem Wilnie, gdzie tak wysoko stoi kult p. marszałka Piłsudskiego «Kurier Wileński» żali się, że w czasie przedstawienia «na sali widać liczne delegacje społeczeństwa polskiego Wilna — bodaj ponad 50 osób. Ciekawe tylko, że procentowo najliczniejszą delegację przysłali ... obywatele-żydzi (!). Czyżby na nich teraz spadł głównie obowiązek reprezentowania ideologii polskiej?» A więc zaledwie delegacje przysłała ludność wileńska na przedstawienie „galowe”... Widocznie brak w Wilnie pomysłów ludzi. Kraków ma ich dosyć, dlatego w teatrze krakowskim było pełno na galowym przedstawieniu, nawet bez żydów.”¹⁶

Charakter owej krakowskiej pomysowości wyjaśnia nadesłany do „Naprzodu” list, którego autor, nie mogąc zdobyć biletu na przedstawienie galowe, dotarł do kręgów lepiej poinformowanych. Okazało się, że:

„...sprzedano zaledwie garść biletów oficjalnym osobistościom. Szeroka publiczność ani się o nie zatroszczyła. Wobec tego magistrat zarządził tę komedię z zamknięciem kasy, a sekretariat magistratu rozdawał pośpiesznie bilety gratis, byle tylko salę napelnić [...]. Potemkinada prezydialna wpłynęła na wygląd sali nie bardzo korzystnie, gdyż pomimo nakazu uroczystego stroju, tuż za dygnitarzami wyfraczonymi i w orderach, siedzieli jegomości w jasnych marynarkach, nie wyglądający wcale na dygnitarzy galówkowych”¹⁷.

Już na drugim — i ostatnim — przedstawieniu *Virtuti militari* widownia świeciła pustkami, ponoć nie widywanymi w tym teatrze (działającym, warto przypomnieć, od 1893 roku) od lat bez mała pięćdziesięciu. I znowu socjalistyczny „Naprzód” — wówczas już opozycyjny — komentował z emfazą:

„Albo to była demonstracja, nieumówiona, lecz żywiołowa i jednomyślna demonstracja Krakowa. Albo też krakowianie, przestrzeżeni warszawskimi recenzjami [...] nie byli ciekawi dowiedzieć się [...] nowych „poprawek historycznych”, jak to przed wojną austriacy uciskali polskość w Krakowie, jak tu [...] policja nie pozwalała mówić o powstaniach z 31 i 63 roku, jak cenzura konfiskowała tu Wyspiańskiego, jak to w czasie wojny legioniści marzyli o «Polsce żołnierskiej» i o odebraniu posad wszystkim nie należącym do BB. Nadzwyczajne rewelacje! Mógł p. Kazimierz Andrzej Czyżowski próbować te swoje odkrycia

własnego wyrobu wmówić warszawiakom. Ale chcieć to wmówić krakowianom, to już wyższy tupet, nie tyle pomysłowy, ile raczej pomajowy. Ta absolutna pustka na przedstawieniu produktu „radosnej twórczości” to triumf kultury duchowej Krakowa, dokument jego patriotyzmu, jego odrzuty do „wychowania państwowego”, jego entuzjazmu dla poezji i sztuki”¹⁸.

Sama sztuka — przedmiot emocjonalnych wypowiedzi, z dzisiejszej perspektywy wcale nie wydaje się tak beznadziejna; wręcz przeciwnie — na tle ówczesnej produkcji dramatycznej wyróżnia się zasadniczą zaletą — zwięzłością, brakiem pozbawionych znaczenia dialogów i opisów. Przy wystawieniu właściwie nie potrzebowała skrótów, bo na 80 zaledwie stronach maszynopisu autor zdołał zawrzeć — za sprawą wcale udatnej kondensacji treści — syntezę narodowej martyrologii, obraz wybicia się na niepodległość przez bezpośrednio ukazany czyn wojenny Legionów oraz chwilę obecą narodu, rozumianą jako nadal trwającą walkę o Polskę. Najbardziej krytykowany akt I — ów wieczorek patriotyczny krakowskich gimnazjalistów, z programem niemiłosiernie pociętym przez austriacką cenzurę (znaną przecież z łagodności) jest lapsusem niewybaczalnym z historycznego punktu widzenia; ma jednak ważne dramatyczne uzasadnienie — ingerencja cenzury usprawiedliwia streszczenia całej polskiej porzoborowej niedoli, konspiracji i powstań w kilku zaledwie aktorskich kwestiach. Jednocześnie tak skondensowana tradycja niepodległościowa z większą wyrazistością ukazywała się jako inspiracja postaw młodzieży, podejmującej walkę zbrojną w Legionach. Szaleństwo jednego z bohaterów (akt II), wywołane niemożnością wyrażenia myśli i uczuć wzbudzonych przez czyn legionowy, można interpretować — wzorem prof. Tadeusza Śliki — jako autoparodię deprecjonującą cały utwór. Nie jest to jednak jedyna egzegeza, a przy tym bardziej złośliwa niż wyczerpująca, pomija bowiem aspekt dramaturgiczny tej sceny. Popadnięcie w obłęd wywołuje pożądane napięcie emocjonalne na widowni, jednocześnie uzasadnia ogromny skrót w prezentacji szlaku bojowego Legionów; oto oszalały żołnierz-poeta chaotycznie wymienia znaczące nazwy (Magdeburg, Benjaminów, Szczypiorno), miejscowości upamiętnione legionowymi wydarzeniami (Kielce, Anielin, Krzywopłoty, Mołotków, Rokitna, Kozinek, Konary, Jastków), nazwiska poległych kolegów. Autor postawił na pobudzenie wyobraźni widzów i ich intelektualną aktywność podczas przedstawienia. Inne zastosowane środki artystyczne, również zakładające myślową współpracę publiczności, miały dodatkowe walory sceniczne. Chodzi tu o rozbudowaną warstwę dźwiękową utworu, równomiernie nasyconego fragmentami pieśni, przywołujących jednoznaczne skojarzenia; wstawki muzyczne pojawiały się przeważnie jako urywek samej melodii. Urywki pieśni — nie tylko z racji nastroju, ale i powszechnie znanych, choć w danej chwili nie przytaczanych słów — pasowały do odgrywanej aktualnie akcji. W retrospektywnym pierwszym akcie wyzyskano marsz *Tysiąc walecznych* oraz *Z dymem pożarów* i *Jeszcze nie zginęła*. Akt II, osadzony w okopach, ubarwiał piosenki: *O mój rozmarynie, Wojenko, wojenko...*, *Hej, strzelcy wraz, My, Pierwsza Brygada, Śpij kolego w ciemnym grobie, niech się Polska przyśni tobie*. Na efektownym, kojarzącym się z Wyspiańskim chwycie „teatru w teatrze” opiera się konstrukcja aktu III, chyba najsłabszego kompozycyjnie. Tu autor poprzez fragmenty trafnie dobranych pieśni określił orientację śpiewających lub nucących je reprezentantów pewnych grup społecznych. I tak trybun ludowy intonuje *Krew naszą długo leją katy*, Szlachcic *Wszystkie nasze dzienne sprawy przyjm litośnie, Boże prawy*, zaś Wójt poddaje melodię *Bartoszu, Bartoszu...* Reżyser — Teofil Trzcński — wyakcentował w inscenizacji nośne znaczeniowo efekty dźwiękowe, zawarte w autorskim scenariuszu. Objasniono ze sceny, że słyszalne zza kulis stąpania to kroki marszałka Piłsudskiego, streszczające wszystkie dotychczasowe polskie wędrówki w sprawie

niepodległości, a odgłosy maszerującej kolumny wyrażają „groźny rytm nadchodzących dni”. Warstwę dźwiękową uzupełniały też efekty bardziej naturalistyczne — huk armat i warkot karabinów maszynowych (akt II). Tak więc...

„...głosy za sceną udaly się autorowi. Niestety, nie można tego powiedzieć o głosach na scenie, które w przedstawieniu patriotycznego wieczorku [...] w 1914 r. są plotkami człowieka, nie znającego tych stosunków, w obrazie życia i śmierci na odcinku Polskiej Góry mieszaniną sympatycznej rodzajowości z przykrym efekciarstwem, w akcie trzecim niescenicznym przemówieniem wieczornym”¹⁹.

Ów akt III ukazuje aktualny stan polskiego społeczeństwa w formie próby do teatralnej inscenizacji rzeczywistości, która jest ciągle trwającą walką — obecnie ideologiczną i ekonomiczną — o Polskę. Waleczny niegdyś legionista komenderuje na modłę wojskową „[...] kierunek «jutro»... Do ataku na «Dziś». Hurra!”.

Chce porwać publiczność, sprawić, aby naród odczuł, „...że żadne „wczoraj” nie wróci, a żadne „dzisiaj” nie da się oszukać! ażeby zrozumiał, że Polska to nie partie i mandaty, nie większości i mniejszości, nie warcholskie intrzygi i plugawienie zasług, nie karczemna reklama i życie ponad stan, ale to szara i ciężka praca nad przeoraniem ugorów i gruzów niewoli — w fundamenty i okopy państwa, które ma przetrwać po koniec świata. Państwa — Świątyni wolności”.

Oto prezentacja sanacyjnego programu pracy państwowo-twórczej. Na koniec — najwyraźniej dla wzmocnienia efektu — bohater odwołuje się do autorytetu i opieki Boskiej:

„...Polsko, niech Cię błogosławi Wielki Bóg!
Nieś na barkach Ludom swej prawości trud!
By twa droga była tą wybraną z dróg!
By wybranym był twój lud! Radość — Śpiew!”

Ukierunkowanie polityczne organu prasowego wpływało na zabarwienie publikowanych tam recenzji. Jednak walory inscenizacji, bardziej ponoć artystycznej i udanej, niż stołeczna, wychwalano zgodnie. Już dekoracje Mieczysława Różańskiego, odróżniające się od realistycznej sztampy, uznano za pomysłowe. Dyr. Trzcński, dysponując zespołem zaangażowanym w odgrywane role, świetnie poradził sobie nie tylko z warstwą dźwiękową, ale i z liczną komparserią; zaprezentował efektowne sceny zbiorowe. Publiczność — owa galórkowa zapewne — nagrodziła wykonawców żywymi oklaskami.

Dopiero niemal dwa lata później — 12 listopada 1933 roku — pokazano na krakowskiej scenie kolejny epizod, tematycznie związany z Legionami. Pojawił się w sztuce *Rycerzyk i bogdanka*, która nawet jako komedia popularna reprezentuje nader niski poziom; i to nie tylko pod względem treści, ale i języka. Rzecz dzieje się współcześnie. Młoda panna pod wpływem opiekunki zrywa z narzeczoną, aby dla pieniędzy poślubić niemiłego sobie bogacza. Lecz oto pod portretami swych bohaterskich przodków dziewczę zapada w sen i — wcielając się w owe dzielne niewiasty — czterokrotnie niemal identyczną sytuację: porwanie zmuszanej do niechcianego małżeństwa panielki przez narzeczonego-wojaka. Wszystko prawie bez zmian powtarza się w czasach napoleońskich, w 1831 i 1863 roku; natomiast w wersji uwspółcześnionej (1914) rozwyrzona entuzjastka „Strzelca” decyduje się osobiście zasilić jego szeregi obok narzeczonego. Po nużąc długich onirycznych rekwizycjach tytułowa bogdanka rehabilituje się pielęgnując lubego, który został ranny, służąc w Korpusie Ochrony Pogranicza; i na jawie ślub okazuje się równie nieunikniony, jak w śnionej przeszłości. Pomimo braku otwartych deklaracji, sztuka *Rycerzyk i bogdanka* poprzez swoją kompozycję włącza się w nurt legendotwórczy, jednak nie w odmianie upolitycznionej, a sentymentalnej; stawia czyn strzelecki na równi z dziewiętnastowiecznymi zrywami niepodległościowymi. Do takiego rodowodu ideowego poczuwał się i sam Piłsudski, zafascynowany zwłaszcza powstaniem styczniowym.

Recenzent żydowskiego „Nowego Dziennika” słusznie nazwał komedię „[...] *nudną piłą, pozbawioną smaku i wszelkiego stylu* [...]”²⁰. Sprowokowało to jednak narodowca-antysemitę do oznajmienia, że „[...] sztuka *«Rycerzyk i bogdanka» jest apoteozą polskiego żołnierza, a co więcej, pełną sentymentu dla strzelców i Legionów* [...]”²¹. M. Kanfer przed atakami bronił się przypominając, jak nieraz z należytą czcią pisał o nieśmiertelnym dziele marszałka Piłsudskiego. Pod wpływem reakcji publiczności, zbyt wcześnie opuszczającej teatr w odczuciu, że kolejny wariant szczęśliwego połączenia narzeczonych musi być ostatnim — Stefan Turski skrócił swe dzieło o jedną odsłonę. Hieronim Zwoliński zaprojektował nadzwyczaj skromną, żeby nie powiedzieć ubogą, dekorację, zaś stronę wykonawczą skwitowano uwagą: „*Aktorzy robili, co mogli, aby uratować komedię* [...] *Należy im się szczerze uznanie za ich poświęcenie*.”²² Sama sztuka — jako anty-wzór posunięć repertuarowych — straszyla jeszcze u progu następnego sezonu. Pisano: „*Żywimy nadzieję, że nie powtórzą się już więcej takie wpadki, żeby przyjęto i wystawiano sztuki ze względów pozaartystycznych, jak to miało miejsce ze sztukami „narodowymi”: jak «Rycerzyk i bogdanka» i «Król Stefan», które zresztą nie tylko z punktu widzenia artystycznego, lecz też narodowego są wręcz szkodliwe, posiadają bowiem cechę w teatrze najgroźniejszą — są piekielnie nudne*”²³.

Jak na życzenie sezon 1934/35 był wolny nie tylko od tematyki legionowej, ale i od innych współczesnych sztuk patriotycznych czy okolicznościowych.

W styczniu 1934 roku prezydent Krakowa — dr Mieczysław Kaplicki — wystosował pismo, zapowiadające na 6 sierpnia wielki zjazd legionistów oraz okolicznościowe imprezy towarzyszące. Miasto miało uświetnić rocznicowe obchody przedstawieniami w teatrze i na wolnym powietrzu, festiwalami na dziedzińcu Wawelu, imprezami sportowymi. Niezależnie od tego, dla upamiętnienia dwudziestolecia Legionów, prezydent wystąpił z projektem nagrody za najlepszą sztukę dramatyczną, „[...] *która treścią swą byłaby aktem hołdu dla Krakowa z pamiętnych chwil sierpnia 1914 roku, dla zbrojnego czynu Legionów i dla ich Wodza* [...]”²⁴ i polecił wezwać dyrektora teatru — był nim wówczas Juliusz Osterwa — do rozpisania konkursu na taką sztukę. Na prośbę Bolesława Pochmarskiego — kierownika literackiego sceny miejskiej — rozpisanie konkursu zlecono Zarządowi Związku Zawodowego Literatów w Krakowie²⁵.

3 marca 1935 roku Sąd Konkursowy w składzie: dr J. Flach, prof. K. Frycz, prof. K. Kumaniecki, dyr. J. Osterwa, poseł S. Pochmarski, K.H. Rostworowski, J.A. Gałuszka, W. Gorecki, M. Morstin-Górska, dr T. Kudliński i L.H. Morstin uhonorował *Trzy mgły* Mariana Niżyńskiego nagrodą wysokości 3000 złotych; Jerzy Braun za *Dni konradowe* otrzymał 2000 zł. W uzasadnieniu werdyktu K. Kumaniecki przypisał prozatorskim *Dniom konradowym* polot i poetycki neoromantyzm; zaznaczył jednak, że „[...] *Potęga czynu legionowego ze sztuki nie bije, bo jego stał żołnierska rozhartowuje się w romantycznej uczuciowości* [...]”²⁶. Wnikliwej analizie poddał juror *Trzy mgły*, stwierdzając między innymi:

„...to jest z pewnością poezja [...] — ma swoje własne oblicze, swoją barwę, swój rytm [...]. Uderza wielkie bogactwo form wiersza: 12-to i 8-mio zgłoskowiec na przemian, a potem 11-to i 8-mio, i 6-cio zgłoskowiec i inne jeszcze a wszystko to w różnych kombinacjach i bujnych przejściach ze sobą splątane. [...] sztuka nie tworzy, niestety, zwartej całości. [...] W *«Trzech mgłach»* jest siła czynu zbrojnego, i siła czynu pokojowego, jest moc lókietskowa i błogosławieństwo kazimierzowego budownictwa państwowego, bije z nich duma z przeszłości i wiara w przyszłość [...]”²⁷.

Z dzisiejszej perspektywy trudno traktować *Trzy mgły* z entuzjazmem, bowiem ten „dramat idei”, a właściwie poemat dramatyczny o kunsztownej formie rymowanej rozplywa się

w symbolach i nawarstwionych metaforach; słabo zarysowaną akcję dodatkowo obciąża patetyczna frazeologia, nie działająca na emocje widowni. Całość sprawia wrażenie naśladowczej wyspiańszczyzny. Akt I — „liliowa mgła” — przedstawia marzenia młodego Człowieka. Nawiedzają go pokusy upostaciowane w Koledze (młodość), Dziewczynie (miłość), i Milionie (bogactwo). Zstępujący z portretów Szopen, Słowacki i Wyspiański podkreślają łączność Człowieka z dziedzictwem narodowej kultury, ofiarowując mu dźwięk, słowo i barwę jak kadzidło, złoto i mirrę; narzucają się analogia z Dzieciątkiem Jezus i darami Mędrców to antycypacja narodzin nowego Człowieka — wieszczowie rozpoznali go jako pierwszego. W przebiegu wydarzeń deprecjacji ulegają bohaterowie alegoryczni: Dziewczyna jawi się jako ładaczka, Milion jako nędzarz włączony do więzienia, a Kolega to nie wódz armii tylko tarmoszony przez ojca chłopczyk, bawiący się w wojnę. Człowiek, odkrywając, że czas to pociąg wiozący ludzi nad spróchniały most przeznaczeń, buntuje się przeciwko losowi i rozbija zegar — maszynistę czasu. Rozdarta zasłona nocy ukazuje w walce żołnierzy, legionistów i ich austriackich przełożonych. Człowiek chce się wycofać, ale odkrywa, że to jego święto i najpiękniejszy z dramatów. W akcie II — gdzie „...człowiekowi na oczach czerwona osiadzie mgła...” — Dziewczyna, całkowicie pochłonięta opieką nad rannymi, surowo ocenia Człowieka. Na wieść, że jest ona w folwarku, który ze względów strategicznych musi być zniszczony, Człowiek chce biec na ratunek, ale pod groźbą rewolweru zostaje; rozkazuje zbombardować folwark. Akt III — „gdy człowiekowi na oczach złota osiadzie mgła...” — pokazuje, że jedyną miłość i największe szczęście człowieka to budowanie wraz z innymi wielkiego, pięknego gmachu, który symbolizuje lepszą przyszłość narodu. Człowiek jest sceptyczny, ale robotnicy pełni entuzjazmu; Kolega uniesiony wiarą wzywa całe miasto do pomocy w wydziwnięciu głazu wieńczącego budowlę. Zbiorowy wysiłek nie wystarcza. Dopiero kiedy mali chłopcy, odrzuciwszy wojenne zabawki przybiegli do pomocy, kamień się wznosi.

Zgodnie z warunkami konkursu Teatr im. J. Słowackiego wystawił wyróżniony dramat, ale już za kolejnej dyrekcji — Karola Frycza. W 1935 roku premiera uświetniła obchody 11 listopada. *Trzema mgłami* zainaugurowali swoją stałą współpracę z krakowską sceną reżyser — Wacław Radulski i scenograf — Tadeusz Orłowicz. Przedstawienie stało na bardzo wysokim poziomie artystycznym. W recenzjach podkreślano dominującą rolę walorów inscenizacyjnych, wyprowadzonych z nowoczesnej reżyserii i świetnej, nowatorskiej scenografii; plastyka odeszła od szablonu realistycznego dekoratorstwa, praktykowanego często na tej scenie. Interesujący sposób pozasłownego wyrażenia ideowych treści zastosowano w finale. Z pozoru abstrakcyjna, wielopoziomowa konstrukcja z belek to rusztowanie dla budowniczych, którzy kunsztownie pogrupowani ciągnęli zwieszające się z nadszcienia liny. „[...] *Efektowne zakończenie i apoteoza Krakowa, widok Wawelu i kopca na Sowińcu dopełnia wrażenia* [...]”²⁸. Kopiec Piłsudskiego, sypany przez naród jeszcze za życia bohatera, miał unieśmiertelnić pamięć o nim, postawić go na równi z herosem narodowych legend i z poprzednim Naczelnikiem — Kościuszką. Wykładnia scenicznego obrazu, przedstawiającego pracę państwowotwórczą pod symbolicznym patronatem Marszałka — wówczas już nieżyjącego — była zapewne łatwiejsza w odbiorze dla ówczesnego widza; nie tylko dlatego, że jako świadek lub uczestnik wznoszenia pomnika z łatwością rozpoznawał jego sylwetkę. Także poezja tego okresu przyzwyczajała do myśli, że kopiec stoi na straży kraju²⁹.

Trzy mgły pokazano tylko cztery razy; spektakl był zbyt awangardowy dla masowej publiczności, a może zbyt przeladowany solidarystyczną propagandą:

„...mglistość *«Trzech mgieł»*, mających symbolizować kolejno: niewolę, walkę i opory, wreszcie nadzieję wolności, nie mogła przemówić do przeciętnej wyobraźni bez osobnego komentarza”³⁰.

W tym samym sezonie zaprezentowano kolejny utwór okolicznościowy, należący do nurtu legendotwórczego. 12 maja 1936 roku, w rocznicę śmierci Piłsudskiego, krakowska scena miejska — jedyny w tym dniu czynny teatr w Polsce — wystawiła *Misterium nocy majowej*. Ludwik Hieronim Morstin usiłował zobrazować przeżycia narodu po utracie Wodza; nie udało się jednak powiązać jego legendy i rzeczywistości narodu. Powstało dość chaotyczne dzieło bez idei przewodniej. W *Prologu* duchy Legionisty, Żołnierza z 1831 roku, Husarza (spod Wiednia), Ułana (spod Samosierry), Towarzysza, Pana w szarym cylindrze (Chłopicki) oraz Nike Nocy Listopadowej i przeciwstawiona jej, zwycięska Nike Nocy Majowej spodziewają się śmierci Marszałka. Żołnierze rozmawiają o swych losach i dowódcach. Porównują Piłsudskiego do Napoleona, bo tak samo pochylał się nad konającym podwładnym, pozwalając mu umrzeć w poczuciu szczęścia. Wreszcie duchy wojennych bohaterów stają do raportu przed zmarłym Komendantem, by go według boskiego rozkazu powitać. W akcie I właściciel wiejskiego dworku w Sandomierskiem wspomina wizytę legionistów i ich Wodza w 1915 roku. Dowiedziawszy się od nauczyciela o masowo głodujących wiejskich dzieciach, zamierza u „Niego” szukać pomocy. „On” poradzi sobie ze wszystkim, kocha dzieci i nie dopuściłby do ich cierpień, ale nie wie o niczym. O zmroku wokół dzwonnicy roi się od zjaw, zegar nagle staje, a w drzwiach pojawia się legionista z wiadomością o śmierci Marszałka. Ten akt wypełniają apologetyczne wypowiedzi przedstawicieli różnych środowisk³¹ o Marszałku — niezrównanym gospodarzu kraju. W akcie III publiczność oczekuje na spektakl, który na wieść o zgonie Wodza odwołano. Krystyn w kostiumie Hamleta wystawiony na pokusy Maszkary, ogląda szalony taniec Sankulotki, głoszącej krwawą rewolucję, słucha wołania Eloie o Wyzwolenie i zapowiada pogrzeb Piłsudskiego na Wawelu, w grzmocie 100 dział „*ażby królom był równy*”³². Polski Hamlet miota się w desperacji, w trosce o przyszłość narodu, który bez przywódcy nie potrafi stawić czoła przeciwnościom. Na właściwą drogę sprowadza Krystyna braciszek bernardynów, nakazując „[...] *wspomnij pobożnie o tej, co była na jego ryngrafie* [...]”. Ten interesujący zabieg stylistyczny pozwala interpretować późniejszą litanijną modlitwę Krystyna jako słowa, które „On” mógł zanosić do Matki Boskiej, jako ostatnie przesłanie zza grobu — i do narodu, i do jego opieki:

„...*O ty Litwinko z Nazaretu* [...] *Niech Polska w miłość się zestrzeli i u tej trumny się jednoczy niechaj podniesie ją jak kielich, co krwią promienną słońca broczy* [...] *o ty Litwinko licociemna weź cały naród nasz w opiekę* [...]

Morstin, uznający się za epigona Wyspiańskiego, świadomo nawiązał do jego twórczości oraz do dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Micińskiego:

„...w dziele o Józefie Piłsudskim, który był ostatnim z wielkich romantyków, reminiscencje z *«Dziadów»*, *«Anhellego»*, *«Nocy listopadowej»*, *«Wesela»* i *«Wyzwolenia»* nie rażą bynajmniej, szkodzi tylko obarczenie poematu zbyt wielką ich ilością, tak że myśl oryginalna własna poety gubi się w ich gąszczu i barwach”³³.

Wrażenia były zróżnicowane. „Naprzód” donosił, że *Misterium nocy majowej* to poronione dzieło, w którym najlepsi artyści nie potrafili z papieru wykrzesać życia, zaś widzowie oburzają się „[...] *uważając akcję na scenie za profanację pamięci Marszałka* [...]”³⁴. W podobnym tonie, znajdując pewne pod-

stawy w tekście dla takiej a nie innej interpretacji, wypowiadał się „Warszawski Dziennik Narodowy”:

„Autor [...] usiłował dać przekrój *„rzeczywistej rzeczywistości”*, który to przekrój jest właściwie śmiałą krytyką obozu pomajowego [...]. *Sztuka mająca być apoteozą stała się, mimo całego kultu dla osoby Marszałka, jednym wielkim oskarżeniem, które gdy mówić o Polsce, staje się nie tylko bolesne, lecz chwilami niesmaczne*”³⁵.

Zgodnie z wcześniejszymi zapowiedziami spektakl pokazano tylko dwukrotnie. Pewnie i sam autor z ulgą zapomniał o swojej wydumanej, na poły kompilatorskiej sztuce, bo w drobiazgowych opisach własnej twórczości nie wspominał jej nawet słowem³⁶.

Galężka rozmarynu to właściwie jedyna wystawiona w Krakowie w dwudziestoleciu międzywojennym sztuka w całości poświęcona Legionom; przedstawia „*dzieje jednego plutonu*” od momentu zaciągnięcia się ochotników w szeregi w Oleandrach do nadejścia wieści o ostatecznym zwycięstwie i zakończeniu wojny. Zygmunt Nowakowski — dobry aktor i rutynowany reżyser, znany literat, pisząc ten utwór nie ugrzązł w patetycznej retoryce, ani w propagandowym efekciarstwie. Rzecz poprowadził naturalnie i z prostotą.

„...*ta lekkość felietonowa, posilkowana wypróbowanym humorem i — co ważniejsze! — doskonałym, prawdziwie aktorskim dawkowaniem efektów, złożyły się na całość pełną raz soczystego dowcipu, to znów szczerego sentymentu, a przecież nie pozbawioną pewnej bohaterskiej nuty wielkości tamtych ludzi* [...]”³⁷.

Stworzył Nowakowski całą galerię barwnych postaci — reprezentantów różnych środowisk, co pozwoliło aktorom budować interesujące role nawet w epizodach. W wojenne dzieje umiejętnie wplótł wątki sensacyjne i romansowe oraz zabawne perypetie ciotki ze Stanisławowa — mówiącej oczywiście z kresowym akcentem i takąż rozlewnością; owa ciotka podąża śladem Legionów z mnóstwem pakunków i wiktuałów dla słabowitego siostrzeńca, którego nie może odnaleźć. Kolejne partie darów wspomagają coraz to innych szczęśliwców, a siostrzeniec głoduje i dzieli z wszami jedyną koszulę. Główna heroina, sanitariuszka — obiekt westchnień niemal wszystkich wojaków — nosi wymowne imię Sława i rzeczywiście uosabia sławę, przypadającą w udziale jednemu z najwartościowszych i najbarwniejszych bohaterów; udaje on górala — z całym widowiskowym folklorystycznym sztafażem — bo jako dezerterski z armii austriackiej musi się ukrywać. Okazuje się w końcu, że to biegły, wykształcony w Szwajcarii lekarz, a więc poślubiając go Sława nie popełni megalomanii. Bodaj czy nie bardziej wzruszają losy krakowskiego murarza, który przypadkowo, w bóje o dziewczynę, śmiertelnie zranił przyjaciela. Legionowa tułaczka to ucieczka od dawnego życia i pokuta za ów czyn. Znakiem przebaczenia i wyrównania krzywd jest śmierć — od dawna przeczuwana przez nieszczęśnika — w wigilię, dzień przeżywany jako zapowiedź zbawienia wszystkich ludzi. Pomysłowo rozwiązał autor sytuację przybycia Piłsudskiego do obozu legionistów; widziały go tylko osoby dramatu, publiczność nie. Znakiem jego pojawienia się był powitalny śpiew przekupionej cukrem i mozołnie przez legionistę (w cywilu aktora) wyćwiczonej wiejskiej dziatwy: „*Jedzie, jedzie na kasztance / [...] Hej, hej komendancie, miły wodzu mój...*”

Sztuka świadczy o kulturze i talencie Nowakowskiego oraz o jego wyczuciu sceny; dając popularne ujęcie problemu, autor uniknął prostactwa i niesmacznych chwytów. *Galężka rozmarynu* trafiła do serc publiczności, czego dowiodły nie tylko premierowe (23 grudnia 1937) wieńce i kosze kwiatów dla autora, nie tylko łyzy w oczach wielu widzów, ale też następujący szczegół:

„...*W obrazie III [...] znalazło się wśród darów ciotki ze Stanisławowa ogromne pudło czekoladek z przeznaczeniem doraźnego spożycia przez wiarę. [...] Czekoladki przeznaczone były nie*

tyle dla grających, ile dla «granych», dla tych legunów, których ofiarny czyn Kraków przeżywa w iluzji scenicznej [...]. Dar pochodził z tego samego serca, które pędziło poczwierc ciotkę [...] poprzez wszystkie obozy i postoje legionistów”³⁸.

Sztukę umiejętnie inscenizował sam autor, osiągając efekt zespołowości gry przy świetnych rolach wiodących. Dekoracje Karola Gajewskiego najlepiej wypadły w lekko stylizowanej — w odróżnieniu od pozostałych, realistycznych — odsłonie wojennej, która „[...] była po podniesieniu kurtyny żywo oklaskiwana [...]”³⁹. *Galzka rozmarynu* osiągnęła wprost nieprawdopodobne powodzenie, wyrażające się liczbą 64 powtórzeń, co biło rekordy frekwencyjne w dotychczasowej historii teatru krakowskiego. Także wcześniejsza warszawska inscenizacja tej sztuki w Teatrze Polskim plasowała się w ścisłej czołówce z racji 157 przedstawień⁴⁰.

W 1939 roku Komitet Sierpniowego Zjazdu Legionistów zamówił u L. H. Morstina — który już sprawdził się jako autor propagandowej sztuki — dzieło mające podnieść na duchu tysięczne rzesze uczestników zjazdu. W ciągu czterech tygodni poeta stworzył dopracowany artystycznie utwór, z akcją umiejętnie osadzoną na Wawelu, gdzie miało się odbyć monumentalne widowisko. Poszczególne części *Hymnu na cześć oręza polskiego*, rozgrywające się w ważkich momentach historycznych scala to właśnie uświęcone tradycją miejsce, dzwon oraz osoba Ksieni Wawelu — „posłanki dziejów”. Część I przedstawia jagiellońską wersję mocarstwowej Polski; zwycięsko powracającemu spod Obertyna hetmanowi zgotowano na dworze Zygmunta Starego triumf na wzór rzymskich triumfów. Odlany ze zdobytych tam dział i nazwany Zygmuntem dzwon ma przypominać dzień zwycięski i przez wieki głosić:

„...że wrogów Polski Pan gromem poraża
i zbuntowanym każe walić czołem
o bruk podwórca w sromocie i wstydzie.
Przyszłym zwycięstwom i przyszłym nadziejom
ten dzwon ma Polski potęgę powiadać [...]”

Ksieni zapowiada nadejście czasów narodowej hańby, niewoli i zmagania, a wreszcie Wodza-Wskrzesiciela. Jego dwa wcielenia — jakże zbieżne z życiorysem i poglądami Piłsudskiego — pojawiają się w następnych odsłonach. W części drugiej (*Godzina niewoli*) zmieniony na koszary Wawel, właśnie opuszczony przez austriackich żołnierzy, zwiedzają pielgrzymi z różnych dzielnic Polski. Opowiadają o porażkach i niedolach Warszawy, Poznania, Wilna. Dowiadują się, że „Zygmunt” pękł i bicie jego serca uświetnia tylko pogrzeby. Towarzysz, przedstawiający się jako „rozpacz narodu” — zesłaniec, spiskowiec, więzień i bojowiec rzucający bomby pod nogi tyranom — zagrzewa pogrążonych w żalobnym rozpamiętywaniu pielgrzymów do stawienia zbrojnego oporu. Rozbija przyniesioną przez nich urnę z prochami powstańców z 1863 roku wołając:

„Niech z tej próchnicy i zmurszałych kości
z martwych powstanie drużyna rycerzy
co chwyci w ręce miecz, symbol wolności;”

Ten sugestywny obraz poetycki wyraża dążenie Piłsudskiego do ożywienia w społeczeństwie tradycji powstania styczniowego. Część III (*Godzina wyzwolenia*) rozpoczyna się w chwili wybuchu wojny. Strzelcy cieszą się wraz z Komendantem, przewidując zognienienie swojej liczby po przekroczeniu granicy:

„Milion polskiego wojska, wielki Boże,
to przecież chyba cały świat podbijem [...]
coż wtedy dla nas zabrać Wilno, Kijów [...]
Milion żołnierzy polskich i bagnietów,
Po Europie pójdziemy spacerem
po wszystkich ziemiach i po wszystkich krajach;”

oto pogłosy polityki wschodniej Piłsudskiego i wyraz mocarstwowych apetytów sanacji. A kompozycyjnie — równoważnik

obrazu renesansowej Polski. Po wielu deklamacjach utrzymanych w podobnym, znanym z oficjalnych enuncjacji tonie, następowała podniosła chwila przysięgi, do której symbolicznie mogli przyłączyć się widzowie, powtarzając dwa ostatnie wersy:

„Jeśli ojczyzny los naszej się waży,
na stos ofiarny życie swe rzucamy [...]
Może dziś, jutro, pojutrze, za tydzień
jakkolwiek będzie, cokolwiek się stanie [...]
wzorem rycerskich i dumnych Polaków
o honor Polski walczyć przysięgamy”.

Bezpośrednio po tych słowach rozgrywała się nader wymowna scena — z wyciśnięcia wyłaniał się Komendant „Strzelca”, a Ksieni kładąc mu rękę na ramieniu wskazywała na „armii wskrzeszonej czołową kolumnę” i wyjaśniała:

„Pierwsza kadrowa przechodzi granicę
niesie rozkucie kajdan narodowi,
lud będzie ziemi swojej gospodarzem”.

Potem następował najbardziej malowniczy moment — przy muzyce z najwyższego krążanka rozwijał się powoli ogromny, na całą szerokość skrzydła zamkowego gobelin, zaprojektowany przez Karola Frycza, a przedstawiający mapę Polski. Rozległy się słowa:

„...nie dacie płaszcza, ni guzika [...]
serce narodu moc przenika [...]
będziecie stać na straży granic”.

Do finałowej apoteozy z udziałem wszystkich osób dotąd występujących dołączali także obecni na przedstawieniu dowódcy wojskowi w mundurach i pelerynach; salutując króla i hetmana ustawiali się pomiędzy dworzanami. Pierwsza kadrowa w pełnym składzie i oporządzeniu, przedefilowawszy środkiem widowni zatrzymywała się w postawie na baczność przed dowódcami. W grupach, ze sztandarami napływali przedstawiciele narodu: Litwini, Pomorzanie, Ślązacy, lud Podhala, mieszkańcy Lwowa i Krakowa, aby złożyć hołd swojej armii. W kontekście zbliżającej się wojny gorzką ironią — nie przewidywaną przez autora — pobrzmiewa ostatnia kwestia tej oszałamiającej, propagandowej gali:

„A w krwi i ofiar wielkim święcie
Polski objawi się potęga”.

Dziesięcioletnia widownia z zapartym tchem śledziła ów jednorazowy spektakl, który największe wrażenie miał ponoć wywrzeć na licznej grupie cudzoziemców. W prasie sztukę oceniono wysoko, podnosząc walory poetyckiego wiersza; wykano jednak, nader słusznie, przytłaczającą deklamacyjność utworu, niewłaściwą w widowisku plenerowym, gdzie powinien przeważać obraz — ze słowem jako koniecznym dopełnieniem.

Walory widowiskowe przedstawienia to w większej mierze zasługa inscenizatora niż autora tekstu. Karol Frycz po wcześniejszych sukcesach w plastycznym opracowywaniu spektakli plenerowych i tym razem pokazał prawdziwą klasę. Z dużym smakiem dobudował dekoracje do stylowej architektury wawelskiej. Poprzez przepych renesansowego dworu uwypakował ówczesną świetność Polski. Niezrównane były zwłaszcza jego rozwiązania plastyczne w odsłonie ostatniej. Wspaniałe efekty świetlne wzmagaly nastrój. Podczas tej specyficznej imprezy parateatralnej „ku pokrzepieniu serc” w uświęconym sanktuarium polskości, ale na tle dekoracji dygnitarze, oficerowie i żołnierze w prawdziwych mundurach przemierzali się z ukostiumowanymi aktorami. Grała warszawska orkiestra wojskowa. I właściwie nie było wiadomo, gdzie przebiega granica między sceną a widownią; gdzie kończy się literacki scenariusz i gra, a gdzie górę biorą spontaniczne, emocjonalne reakcje publiczności. Jedno jest pewne — za nominalnym inscenizatorem stała polityka.

Hymn na cześć oręza polskiego — ostatnia, jakże charakterystyczna premiera Teatru im. J. Słowackiego — nieodwołalnie

zamknął pewien etap historii tej sceny oraz ćwierćwiecze faktycznej i symbolicznej obecności Legionów w Krakowie.

* * *

Pisząc o akcentach legionowych w repertuarze należy wymienić pewne drobne fakty, pośrednio związane z tym nurtem. W 1932 roku, aktualizując niemal stale obecne na scenie *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, Antoni Waśkowski nie tylko upodobił Heroda do Lenina, ale wprowadził także nowe, istotne w obrazie polskiej współczesności postaci — między innymi legionisty z 1914 roku — o których pisano, że „[...] *tchną nowym tonem siły i radości* [...]”⁴¹. Natomiast podczas szumnie obchodzonych legionowych uroczystości w marcu 1933 roku dyrektor sceny miejskiej — J. Osterwa, deklamował wprawdzie w Starym Teatrze fragment *Kordiana*, ale Teatr im. J. Słowackiego dał na galowe przedstawienie *Horsztyńskiego*, a nie jakąś specjalnie napisaną lub choćby wznowioną sztukę okolicznościową. Dwudziestą drugą rocznicę bitwy pod Mołotkowem uczczono na scenie miejskiej uroczystym wieczorem; ale i wtedy w programie artystycznym znalazł się tylko fragment *Złotej czaszki* Słowackiego.

Szczególnie uroczystą oprawę miało przedstawienie dane po zgonie Marszałka — po tygodniowej żałobnej przerwie w pracy teatru. Na scenie ustawiono popiersie zmarłego na tle czarnych kotar i zieleni. Tadeusz Białkowski wyrecytował *Rapsod żałobny na śmierć Marszałka Józefa Piłsudskiego*, specjalnie na tę okazję napisany przez L.H. Morstina. Utwór — w formie raportu składanego przez dostojników wojskowych i ministrów — kończył się apoteozą pracy Wielkiego Budowniczego i jego poświęceń dla narodu. Po tym wstępie w nabożnym skupieniu oglądano wznowioną *Lillę Wenedę*, a „[...] publiczność na znak żałoby powstrzymała się od oklasków i wszelkiego rodzaju wyrazów owacyj [...]”⁴². Wkrótce z tej samej okazji przypomniano widzom *Wyzwolenie*. Szczególną interpretatorską otoczkę przydała wydarzeniu prasa. S.W. Balicki uzasadniając trafność wyboru tego właśnie dramatu, postawił nie tak znowu odkrywczą tezę o istotnym związku Wyspiańskiego z Piłsudskim. Przypomniawszy, jak to z polecenia Wodza do artysty udał się Stefan Żeromski, pod którego wpływem Wyspiański napisał rezygnację ze stanowiska profesora Akademii Sztuk Pięknych, co tłumaczył w ten sposób, że nie może być w wojsku polskim jako urzędnik austriacki. Swój *Hymn do Ducha Świętego* przekazał Żeromskiemu jako manifest do narodu. Ofiarował też litografię Matki Boskiej, którą chciał powielić i rozsprzedać, aby zasilić kasę przyszłej armii⁴³. W konkluzji Balicki stwierdzał, że to do Komendanta odnoszą się słowa Konrada: „*Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu*” i wychwalał Osterwę, że w inscenizacji i reżyserii „[...] uwypuklił te sceny i te momenty, które najsilniej wiążą się z czynem wyzwolenia narodu i wskrzeszenia państwa przez Józefa Piłsudskiego [...]”⁴⁴.

Z dzisiejszego punktu widzenia powyższy wywód może wydawać się egzaltowany. Ówczesnie miały rację bytu nawet tak śmiałe interpretacje, jak ta opublikowana przez Kazimierza Piotrowskiego w prośnacyjnym „*Ilustrowanym Kurjerze Codziennym*”:

„*«Wyzwolenie» [...] nosi — zarówno w swej myśli przewodniej, jak i w rozlicznych ustępach tekstu, przede wszystkim w całym drugim akcie — charakter natchnionego proroctwa. Że proroctwo to zostało przez pierwszego marszałka Polski spełnione — nie tylko w ogólnej linii, ale nawet w drobnych szczegółach — jest jednym z fenomenów historii [...]. «Wyzwolenie» to już dzisiaj nie tylko wizjonerskie i prorocze misterium narodowe. Zrealizowawszy niemal dosłownie — przykazanie Wyspiańskiego zawarte w II akcie, Józef Piłsudski swym czynem podniósł je do godności*

*«Ewangelii Narodowej» [...]. Dyskusje, które Konrad toczy z maskami to cały Józef Piłsudski w jego mowach, artykułach, interviewach, czynach [...]»*⁴⁵.

Zadziwiające, jak silny wpływ twórczość Wyspiańskiego wywarła na ówczesne dramaty legionowe. Doskonale ilustrują to zjawisko *Misterium nocy majowej* oraz *Virtuti militari*, a także *Trzy mgły*.

W ośmiu prezentowanych na scenie miejskiej w dwudziestolecu międzywojennym sztukach podejmujących w najmniejszym choćby zakresie tematykę legionową, można uchwycić pewne tendencje. Aż połowa tych utworów (*Wiatr od pół*, *Misterium nocy majowej*, *Trzy mgły* i *Hymn na cześć oręża polskiego*) napisano wierszem, co wskazywałoby na intencjonalne zaliczanie tych pozycji do repertuaru wysokiego, uroczystego. *Trzy* ostatnie powstały na doraźne zamówienie; inne nabrały okolicznościowego charakteru z racji znaczącej daty premiery: *Virtuti...* pokazano w przeddzień imienin Marszałka, dla uczczenia tego dnia; *Rycerzyka i bogdanke*, *Wiatr od pół* oraz nagrodzone w konkursie legionowym *Trzy mgły* wystawiono w związku z obchodami święta niepodległości; adresowaną do sentymentów widowni *Galązkę rozmarynu* dano jako przedstawienie wigilijne (23 grudnia), bowiem ważki moment akcji rozgrywa się w wigilię. Tylko *Galązka...* była poświęcona głównie Legionom, z komendantem w tle, zaś *Misterium...* Marszałkowi i jego roli w narodowej przeszłości i współczesności. *Virtuti...*, *Trzy mgły* i *Hymn...* oraz w pewnym sensie także *Rycerzyk...* ukazują czyn legionowy jako istotny etap polskiej historii, jako uwieńczoną powodzeniem kontynuację walki narodowowyzwoleńczej. *Trzy* sztuki weszły do omawianego nurtu poprzez legionową przynależność jednego z bohaterów — w *Jeszcze wczoraj* ma to dość istotny wpływ na fabułę, w *Wietrze od pół* niewielki, w *Rycerzyku...* pewien motyw fabularny niemal mechanicznie przekalkowano na kilka planów czasowych, a wśród nich na moment rozrastania się formacji strzeleckich.

Powtarzają się również obrazy walki Polaków przeciwko Polakom — jako żołnierzy wrogich armii (*Jeszcze wczoraj...*, *Wiatr...*, *Galązka...*). W ostatniej z tych sztuk scenka spotkania ojca-jeńca z armii rosyjskiej i syna-legionisty to parafraza podobnej sytuacji znanej ze wspomnień Piłsudskiego. Zwraca także uwagę kilkakrotnie zastosowany zabieg przeniesienia podejmowanej w dramatach problematyki narodowo-patriotycznej w sferę nadprzyrodzoną — *Virtuti...* i *Misterium...* nie kończą się finałem, logicznie wynikającym z rozwoju akcji, ale modlitewną apostrofą — prośbą o boską opiekę nad krajem; natomiast cały *Hymn...* skonstruowano w oparciu o chwyt często stosowany w sztukach patriotycznych na popularnym poziomie. Sztuka wyraża przeświadczenie o nieuniknionej karze boskiej dla wszelkich wrogów Polski.

* * *

Nie było wśród omawianych sztuk utworu wybitnego. Jednak poza najsłabszymi wszystkie zasługiwały na teatralną prezentację i nie odbiegały od ogólnego poziomu repertuaru. Już *Virtuti...* wykazuje nerw sceniczny i sprawne operowanie teatralnie nośną techniką skrótów i prowokowanych skojarzeń. *Trzy mgły* i *Hymn...* to ciekawe — mimo propagandowych założeń — eksperymenty artystyczne, dodatkowo upamiętnione w dziejach krakowskiej sceny przez niepospolite walory inscenizacji — zaprojektowane przez Tadeusza Orłowicza i Karola Frycza scenografie do tych spektakli wyrastały ponad dekoratorską przeciętność. Nawet przeładowane literackimi zapożyczeniami i analogiami *Misterium nocy majowej* zasługuje na uwagę. Jest to bowiem próba dramaturgicznego ujęcia sposobów funkcjonowania legen-

dy Piłsudskiego w ówczesnym społeczeństwie polskim. Uwagę zwracają także zalety popularnej, ale inteligentnie skonstruowanej *Galzki rozmarynu*, która zaspokoili zapotrzebowanie na wzruszającą, a wolną od okliwkości i nachalnej propagandy sztukę legionową. I jako jedyna z wymienionych wytrzymała próbę czasu i współcześnie powróciła na scenę nie tylko krakowską.

Teatr im. J. Słowackiego, mający w repertuarze dwudziestolecia zaledwie cztery propagandowe sztuki i jedną legendotwórczą w tonie sentymentalnym (*Galzka...*), nie był ani trybuną lojalistycznej agitacji, ani miejscem szerzenia kultu Legionów czy ich wodza. Scena publiczna, pozostająca pod zarządem miasta, w niektórych okresach funkcjonująca jako jedyna w Krakowie, musiała przy pewnych okazjach reprezentować oficjalne stanowisko władz. Jednak skrajnie propagandowe utwory zalegały archiwum teatru; wystawiano te sztuki, które spełniały co najmniej podstawowe kryteria artystyczne.

P R Z Y P I S Y

¹ M. Rappaport, *Józef Piłsudski a przepowiednie Miciekiewicza*, „Kurier Literacko-Naukowy” z 5 VIII 1935 (przytoczenia za: K. A. Jeżewski, postowie do *W blasku legendy. Kronika poetycka życia Józefa Piłsudskiego*, Paryż 1988).

² Por. W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986, s. 50.

³ W pisemku „Baczność!” ukazał się artykuł *Kult Piłsudskiego*, gdzie dowodono m.in. fałszywego rodowodu legendy: ponoć Królestwo uwierzyło, że Piłsudski był wielkością w Galicji, zaś Galicji wmówiono, że to bożyszcze Królestwa (wg D. T. Nałęcz, *Józef Piłsudski, Legendy i fakty*, Warszawa 1986).

⁴ Por. W. Wójcik, op. cit.

⁵ Szeroko omawia to zjawisko S. Jaworski w artykule *Od „Drogi” do „Pionu” (O kształtowaniu się sanacyjnego programu upaństwowienia literatury)*, [w:] „Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej PAN”, Wrocław 1967, s. 105–146.

⁶ Legendę Piłsudskiego zestawiali z faktami historycznymi D. i T. Nałęcz, op. cit.; jej funkcjonowanie w rzeczywistości politycznej analizował A. Micewski (*W cieniu marszałka Piłsudskiego*, Warszawa 1969) oraz — w bardzo emocjonalnym tonie — P. Nowak w broszurze *Żerowanie na Piłsudskim*, Letchworth, Herts (bez daty).

⁷ T. Boy-Żeleński, „Czas”, 3 XII 1919; w tym samym artykule trafnie, choć z uzasadnioną złośliwością, Boy streścił przedakcję i drugi akt, określając cały utwór jako czysto kobiece mizdrzenie się przed lustrem: „Bohaterką sztuki będzie oczywiście ona sama, najpiękniejsza, najbardziej urocza, najszlachetniejsza, najczystsza, a zarazem zdolna — o ile raczy zstąpić na chwilę z piedestału, dać wybranemu mężczyźnie ocean najrzadszych upojęń. Ujrzał ją przed laty na balu młody porucznik rosyjski i pamięć spojrzenia jej cudnych oczu prześladowa go aż do szlif pułkownika; przez zazdrość o niebiański uśmiech dumnej Polki poprzysiągł śmierć człowiekowi, do którego się tak uśmiechnęła, a którego los zagnał obecnie do rosyjskiego wojska jako jego adiutanta; mąż (ów adiutant właśnie) spędziwszy po dwóch latach rozłąki trzy dni w jej objęciu, oświadcza iż teraz będzie szukał śmierci bo, po wrażeniach jakie mu dała, życie wypowiedziało dlań swoje ostatnie słowo [...]”. Finał sztuki dowodzi, że inwencja autorki nie zna granic ani dobrego smaku, ani rozsądku. Oto Zofia od miesięcy trwa w stanie psychicznego otępienia. Psychiatra tłumaczy rodzinie, że radosny wstrząs — choćby nadzieja ponownego zostania matką — mógłby chorobę uratować. W tejsze chwili Zofia przykładą rękę do serca i odczuwa pierwsze oznaki budzącego się w niej życia. Szczególnego smaczku

dodawał przedstawieniu aktorski debiut Zofii Wójcickiej w głównej roli. Aby nie opóźnić premiery z powodu niedyspozycji aktorki grającej główną bohaterkę, sama autorka zaofiarowała się z zastępstwem. Z roli wywiązała się dobrze, chociaż brakowało jej nie tylko rutyny, ale nawet podstaw scenicznego rzemiosła.

⁸ L. Rubel, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 13 XI 1929.

⁹ M.K. (M. Kanfer), prawdop. „Nowy Dziennik” (na podst. wycinków prasowych, zgromadzonych w Archiwum Teatru im. J. Słowackiego).

¹⁰ Ten i wszystkie następne cytaty nie opatrzone kolejnym numerem przypisu pochodzą z egzemplarzy teatralnych, przechowywanych w Archiwum Teatru im. J. Słowackiego.

¹¹ Komedia Wiśniowskiego *Talizman* zawiera dużą scenę wspomnień niegdysiejszych legionistów — brawurowego pułkownika i ofiarnego kapelana, który obecnie, jako wiejski proboszcz, prowadzi przysposobienie wojskowe miejscowych chłopaków. Interesujący, z racji podjętych tu poszukiwań, portret idealnego dowódcy (owego pułkownika) zbieżny jest ze zmitologizowanym wizerunkiem brygadiera Piłsudskiego.

¹² E. Haecker, „Naprzód” 1925, nr 224 (cyt. za: W. Wójcik, op. cit., s. 50).

¹³ *Oleandry* to typowa sztuka ugruntowująca legionową legendę; w trzech aktach prezentuje werbunek do legionów — aż do momentu wyruszenia z Krakowa I kompanii kadrowej. W bodaj najciekawszej, bo prawdopodobnej scenie, gawiedź relacjonuje formowanie tego oddziału. Dla zrównania statusu wchodzących w jego skład członków Związku Strzeleckiego i Polskich Oddziałów Strzeleckich dowódcy i żołnierze obu tych formacji zamieniają się znaczkami oderwanymi z mundurów wyciekających. W sztuce sporo właściwego Turskiemu ludowemu humoru i fantazjowania oraz elementów folklorystycznego kolorytu. Najzabawniejszym przykładem cudownej przemiany postawy niechętny na prostrzelecką jest zadzierzista Wikta; przybywa do Oleandrów z zamiarem odzyskania — choćby z pomocą obiecaną przez samego komendanta — narzeczonego, a zostaje kuchmistrzynią oddziału. W zakończeniu utworu mocno zadłużona u Wyspiańskiego wieśniaczka Nike — Kasia, budząc żołnierzy do czynu wypowiada ostatnią, bardzo charakterystyczną kwestię: „[...] Wówczas potomność błogosławiąc czyn orężny komendanta, że wciąż będzie przekazywała z pokolenia na pokolenie imię Wodza Narodu, Wskrzysziciela i Wielkiego Budowniczego Polski”.

¹⁴ Banalna fabuła niezbyt śmiesznej komedii *Żołnierze komendanta* wydaje się być pretekstem dla dość prostackiej prezentacji poglądów prosanacyjnych. Jedną z obszerniejszych scen wypełniają zachwyty nad produktem krajowym, w postaci czy to portu w Gdyni, czy też wszystkiego, co warszawskie — od budownictwa poprzez odzież, mydła, perfumy po serdelki. Wzór prawidłowej postawy daje nastolatka o wyrobionych społeczno-politycznych poglądach; krytykuje zwłaszcza zgubną modę na kształcenie w szkołach średnich i uniwersytetach panien, które później zabiorą najlepsze posady mężczyznom, zamiast zająć się cerowaniem skarpet. Młode Polki, które ukończą studia zamiast kursów kroju i haftu, winny po tych przejściach osiąść na roli, poślubiwszy jeśli już nie legionistę, to przynajmniej jego syna. Sposobem na życiowe kłopoty bohaterów są amerykańskie dolary, zarobione przez eks-leguna za oceanem. Rozdawane są szczerze prawomysłnym krewniakom, takim jak nastolatka-strzelczyni, która swą niezłomną postawą i działalnością w organizacji uchroniła rodzinę od moralnej degrengolady i utraty względów bogatego wuja-piłsudczyka. Najdobitniejszy i skrajnie nieprawdopodobny przypadek politycznego nawrócenia przytrafił się byłej uczestniczce antyrządowych demonstracji; nie tylko porzuciła młodego adoratora-opozycjonistę dla podstarzałego legionowego kombatanta, ale jeszcze obwieściła z uczuciem, że „[...] naczelnym przykazaniem kobiety-Polki powinno być: żołnierzyka Polski Odrodzonej otoczyć, w pewnym wieku, należyłą opieką”. Sztuka nie tylko agitowała; na zminiaturyzowanym, rodzinnym modelu przedstawiała system rządów autorytarnych, gdzie zaszczytne miano „żołnierza Komendanta” wystarczało do narzucania własnych poglądów i do sprawowania władzy, przejawiającej się w rozdzielaniu dóbr materialnych, protekcji i błogosławieństw.

¹⁵ Drukowano specjalne poradniki, podsuwające sposoby organizowania takich uroczystości. W *Jak urządzić obchód ku czci pierwszego Marszałka...* (oprac. prof. S., Poznań, bez daty) podano nie tylko spis prostych utworów dramatycznych, rozgrywających się w różnych okresach działalności politycznej Piłsudskiego, ale też ofertę zestawów stosownych przeżrocz, także barwnych.

¹⁶ „Głos Narodu”, 1 VI 1932.

¹⁷ „Naprzód”, 20 III 1932.

¹⁸ E. H. (E. Haecker), „Naprzód”, 22 III 1932.

¹⁹ S., „Czas”, 22 III 1932.

²⁰ „Nowy Dziennik”, brak daty (na podst. wycinków prasowych przechowywanych w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie).

²¹ K. Grz., „Czas”, 16 XI 1933.

²² „Nowy Dziennik”, 15 XI 1933.

²³ „Gazeta Artystów”, 1 IX 1934.

²⁴ *Akta Nagrody Prezydenta miasta za najlepszą sztukę teatralną w związku z 20-leciem zbrojnego czynu Legionów Polskich 1934—35*, [w:] Archiwum Miejskie w Krakowie, sygn. IT.1037.

²⁵ List B. Pochmarskiego, tamże.

²⁶ Tamże. Złożone w Teatrze Miejskim *Dni konradowe* — ukazana w rozmowie Piłsudskiego z Wyspiańskim wizyjna epopeja niepodległości Polski — nie były wystawiane.

²⁷ Ten sam juror — prof. dr K. Kumaniecki — ocenił także rezultaty konkursu: „Konkurs w stosunku do liczby nadesłanych sztuk zawiódł nadzieje. Odsłonił grafomanię i to często grafomanię pretensjonalną. Niejednokrotnie nawet nieudolność bywała dla czytelnika ulgą wobec prostactwa. Wypełży z zakamarków dusz 2 choroby [...]: orjentacja i dzielnicowość. A już doprawdy każdy choćby promyczek entuzjazmu, siły ducha, wiary przebijający atmosferę żałoby, smutku i wyrzekań witało się przy czytaniu niemal ze z wdzięcznością. Jakież dziwne [...] oblicze wyjrzało z poza tego stosu sztuk. Czy można je nazwać aż obliczem społecznym?” Kumaniecki tylko w dwóch sztukach (*Trzy mgły*, *Dni konradowe*) dostrzegł istotne walory artystyczno-literackie; sześciu innym przypisywał pewne wartości bądź znamiona talentu pisarskiego autora. Pozostałe 30 utworów uznał za bezwartościowe.

²⁸ H. Gościńska, „Przegląd Artystyczny” 1936, nr 1, s. 8—9.

²⁹ Por. np. J.A. Gałuszka, *Hymn o kopcu marszałka Piłsudskiego*, czy sugestywną metaforę: „[...] Krakowska ziemia podniosła się kopcem / Krągłym kształtem piersi niewieściej; / Aby

nią karmić przez wieki, / Legendę Twoją i Rapsod Niebieski”, jaką stworzyła w *Kopcu marszałka* M. Pawlikowska-Jasnorzewska (oba utwory [w:] *W blasku legendy*, op. cit.)

³⁰ T. Kudliński, *Młodości mojej stolica*, Warszawa 1970, s. 242.

³¹ Kwestie Żyda odzwierciedlają rzeczywiste sympatie grupy narodowo-społecznej, która wytworzyła nawet własną wersję legendy Piłsudskiego: „[...] On dla wszystkich nas, dla żydów, / to jest człowiek, jest ein Mann. / I przez niego każdy żyd to jest teraz polak szczerzy. / On jest Mojżesz, on jest Aron, [...] / ucisza żydowski lament, / żydowską ochrania głowę. / Niech słowo powie, oddamy cały kram;”. Widać także zbieżności z legendą w jej drażliwych punktach — np. akcentowanie katolickiego wyznania Piłsudskiego, który przez kilkanaście lat formalnie był protestantem: „Do kościoła? a naturalnie, przecież jest katolik. / On z Ojcem świętym w bliskiej komitywie i przez to papież u świętego Piotra / modli się codzień za Polskę żarliwie, / a kiedy jakąś ważną znajdzie sprawę, / to list odręczny do papieża pisze, / nie pocztą oczywiście, przez Weniawę.”

³² Przytoczenie słów Piłsudskiego o Słowackim, zawartych w przemówieniu wygłoszonym z okazji sprowadzenia prochów poety na Wawel.

³³ s.w.bał. (S.W. Balicki), „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 15 V 1936.

³⁴ „Express”, 16 V 1936.

³⁵ „Warszawski Dziennik Narodowy” (wycinek bez daty — w archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie).

³⁶ L. H. Morstin, *Moje przygody teatralne*, Warszawa 1961.

³⁷ Mgr Ilwał, „Młoda Awangarda” (wycinek bez daty w archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie).

³⁸ T.S. (T. Sinko), *Śpiewak legionowy*, „Czas”, 31 I 1938.

³⁹ T. Sinko, *O roku ów!...*, „Czas”, 29 XII 1931,

⁴⁰ Na podst. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918—1930*, Warszawa 1984, s. 214 i 274.

⁴¹ L. Skoczylas, „Głos Narodu”, 28 XII 1932.

⁴² „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 22 V 1935.

⁴³ Historia autentyczna, poświadczona przez samego Żeromskiego i adiutanta Piłsudskiego (por. W. Wójcik, op. cit., s. 38, 39).

⁴⁴ S.W. Balicki, *Jestem w każdym człowieku...*, „Tempo Dnia”, 1 VI 1935.

⁴⁵ K. Piotrowski, *Od „Lilli Wenedy” do „Wyzwolenia”*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do nr 159 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 10 VI 1935.